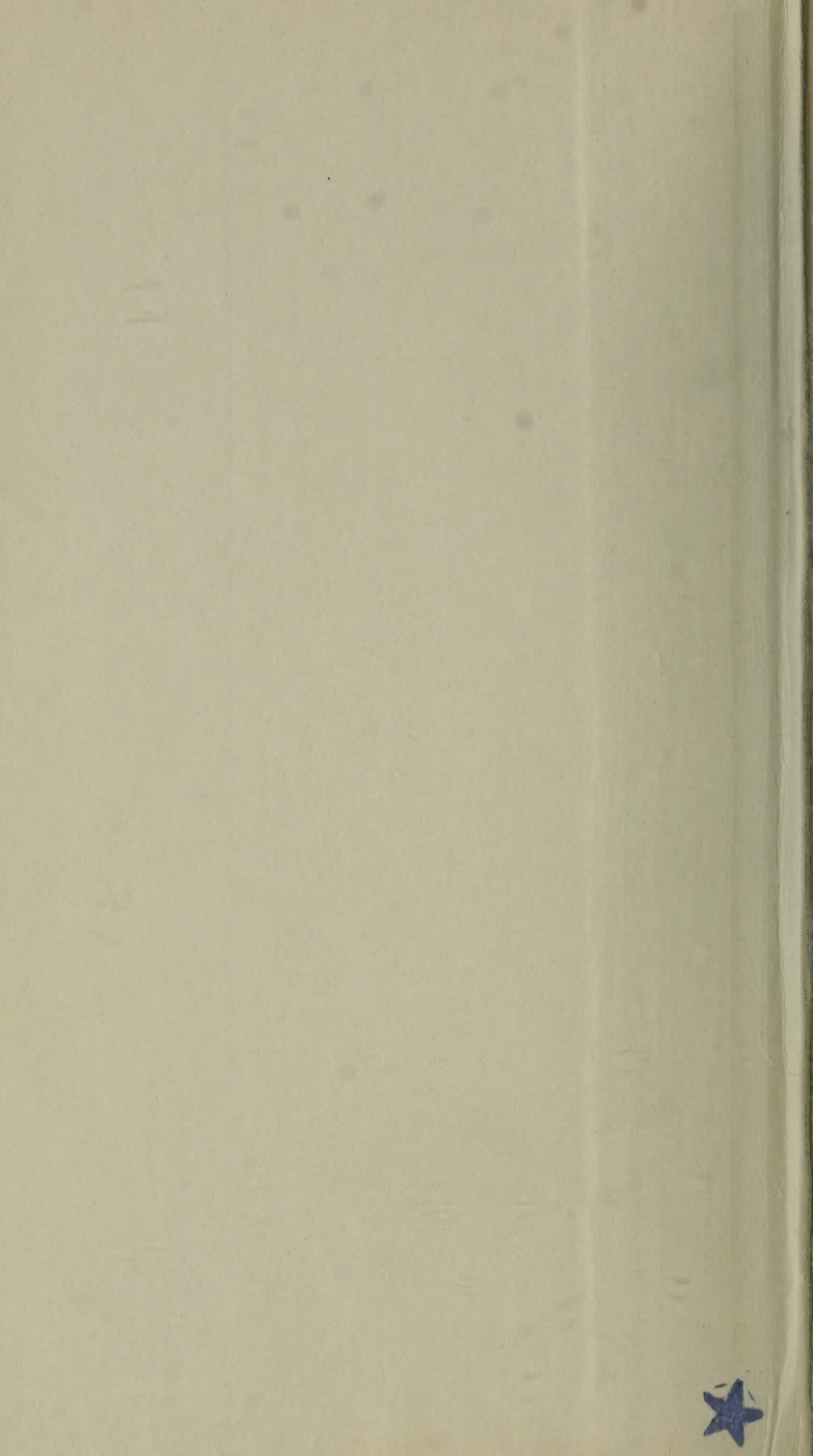


Don de

J. A. Dalpé, Ptre.

à son cousin

R. P. J. D. Dalpé O.M.

Supérieur

PARLONS AINSI

DE LA VOIX ET DU GESTE

DU MÊME AUTEUR

CHEZ A. ROGER ET F. CHERNOVITZ

7, Rue des Grands Augustins, 7

Études apologétiques
Du spiritualisme au christianisme

I. **Religion**, 1 volume in-12, 3e édit. (sous presse). 2 fr. 50
II. **Surnaturel**, 1 vol. in-12 de XII-412 pag., 4e édit. 2 fr. 50
III. **La Provenance des Évangiles**, 1 vol. in-12 de VIII-456 pages, 2e édition . . . . 2 fr. 50

En préparation.

IV. **Le Surnaturel de l'Évangile** . . . . 2 fr. 50

CHEZ BLOUD ET BARRAL

4, rue Madame, 4

Science et Religion
Études pour le temps présent

I. **Mahomet et son œuvre**, in-12, de 64 pages. 3e éd. 0 fr. 60
II. **L'Église russe**, in-12 de 64 pages 2e édit. . . 0 fr. 60
III. **Le Christianisme chez Ménélick** (sous presse) . 0 fr. 60

I. L. GONDAL, S. S.

PROFESSEUR D'ÉLOQUENCE AU SÉMINAIRE SAINT-SULPICE

PARLONS AINSI

DE LA VOIX ET DU GESTE

Deuxième édition.



PARIS
BLOUD ET BARRAL, ÉDITEURS
4, RUE MADAME, 4



AVANT-PROPOS

Un traité de la Voix et un traité du Geste ; quatre cents pages consacrées à exposer la phonétique de la parole et deux cents remplies par la description de la mimique oratoire ; des divisions logiques très nettes, trois pour la phonétique : articulation, phonation, respiration, et trois pour la mimique : maintien, physionomie, geste ; dans le traité de la voix beaucoup d'exercices et dans le traité du geste beaucoup de dessins, — voilà en aussi peu de mots que possible l'analyse de « *parlons ainsi* ».

La pensée de l'auteur en le publiant ? — Indiquer à tous ceux qui « parlent » à quelles conditions on devient expert en l'art de bien dire ; rappeler aux prédicateurs au prix de quels efforts on tire du corps lui-même en éloquence tout ce qu'il peut donner de gloire à Dieu et de service aux hommes.

Le moyen adopté pour tendre à ce but ?— Présenter, réunis en un seul volume, condensés, illustrés, mis en ordre, les aperçus des auteurs, les conseils des professeurs et les exercices des écoles de déclamation ; offrir au lecteur un résumé vivant et fidèle de ce qui s'écrit, se dit et se fait dans les milieux où l'on a particulièrement à cœur de cultiver la parole.

Données des physiologistes, règles des grammairiens, se-

crets des artistes, recettes des médecins, chefs-d'œuvre des littérateurs, l'auteur aurait voulu tout faire tenir en raccourci dans les trois chapitres du traité de la voix, reproduisant les conseils pratiques, multipliant les exercices, étudiant avec un soin particulier tous les vices de la parole : accent provincial, chuintement, zézaiement, blésité, bégaiement, bredouillement, balbutiement.

Des physiognomonistes les plus estimés proviennent les considérations du traité du geste ; aux artistes les plus éminents de l'antiquité et des temps modernes ont été empruntées les illustrations qui revêtent d'idéale beauté les utiles découvertes de la science contemporaine appliquée à l'étude des mouvements expressifs du corps.

Un simple coup d'œil sur la table des matières livrera au lecteur tout le contenu de l'ouvrage. Les réflexions préliminaires mises en tête de chaque livre en résument la philosophie. Les documents reproduits en appendice à la fin du volume indiquent un des moyens d'en tirer quelque profit dans les séminaires.

DE LA VOIX

ARTICULATION — PHONATION — RESPIRATION

DE LA VOIX

1. La voix. — Nul instrument de musique ne peut être comparé à la voix humaine. En complication, en délicatesse, en beauté, aucun ne l'égale, aucun n'en approche; elle les remplace et les dépasse tous. D'où peut venir une supériorité si manifeste? à quoi peut tenir le charme irrésistible qu'exerce la voix? qui l'a rendue si puissante et si belle?

Voulez-vous une réponse claire et décisive? Souvenez-vous du facteur qui a construit ce merveilleux instrument; considérez la matière dont il a été fait; voyez quel artiste doit en faire usage.

Le facteur, nous le connaissons tous, c'est Dieu lui-même; la matière, nous l'avons sous les yeux, elle est en nous, elle est nous-mêmes, c'est notre corps; l'artiste enfin, qui l'ignore? c'est l'âme humaine.

Oui, la voix est, à la lettre, un instrument divin, puisque l'appareil qui la constitue est de fabrication exclusivement divine; l'art de l'homme n'est pour rien dans sa construction, Dieu seul en a produit, ajusté et harmonisé toutes les pièces.

Et ce merveilleux instrument est une partie intégrante de l'être humain, car toutes ses pièces sont de vrais organes, tous ses éléments sont vivants; non seulement l'âme les meut comme tout ce qu'elle touche, mais elle les informe comme tout ce qu'elle possède. A la lettre encore, la voix est un instrument animé.

Et ce vivant appareil a cela de particulier qu'il est l'exécuteur actif et docile des volontés de l'âme. L'organe vocal,

en effet, a, sur plusieurs autres, sur celui de la vision par exemple et sur celui de l'audition, l'avantage d'être directement sous la dépendance de la volonté. Dès que mes yeux sont ouverts, il ne dépend de moi, en aucune façon, ni de ne pas voir, ni de voir d'une manière plutôt que d'une autre ; l'œil, avant tout, est passif, c'est une fenêtre ouverte sur le monde pour permettre à celui-ci de pénétrer dans l'âme — et on peut en dire autant de l'oreille ; — mais il dépend de moi, de moi seul, même quand l'idée s'allume et s'agite dans mon esprit, de parler ou de ne parler pas, et il ne tient qu'à moi de parler vite ou lentement, d'élever la voix ou de l'abaisser. Les opérations vocales en un mot sont essentiellement volontaires.

Ces quelques observations expliquent bien des choses : l'admirable structure de l'appareil vocal, tout d'abord, son étonnante complexité et son merveilleux mécanisme. Dieu l'a construit ; cela dit tout. — Puis l'incomparable puissance de la voix humaine, son action irrésistible pour ainsi dire et universelle. Elle est vivante, elle est animée, elle est l'âme même mise en dehors. — Enfin la souveraine importance de l'art de la parole et l'obligation rigoureuse qui nous incombe d'en utiliser toutes les ressources. On peut apprendre à parler par cela seul que la parole relève de la liberté, et on doit apprendre à parler pour tirer du divin instrument qui est en nous tout ce qu'il peut donner de gloire à Dieu et de service aux hommes.

2. **L'instrument vocal.** — Considérée comme instrument de musique la voix humaine se compose de trois parties : la boîte vocale ou larynx, qui forme l'élément *vibrant ;* la poitrine ou thorax, qui fournit l'élément *moteur*, et le tube additionnel — pharynx, bouche et fosses nasales — qui constitue l'élément *résonnateur*. Le son vocal, après s'être formé dans le larynx sous l'action de l'air qu'un mouve-

ment du thorax chasse de la poitrine, résonne et se modifie à travers les cavités du tube additionnel ; son émission est la résultante de la collaboration du larynx qui contient les cordes sonnantes, du poumon qui fournit le souffle destiné à les faire vibrer, et du tube vocal dont la mission est de modifier et d'articuler les sons que ces vibrations engendrent.

Le jeu intelligent et régulier de la voix humaine exige donc la connaissance et le respect des règles qui président à l'exercice normal et simultané du larynx, du poumon et de la bouche ; il faut, à qui désire se rendre maître dans l'art de jouer de la voix, avec la connaissance pratique des ressources sonnantes des cordes vocales, l'habitude d'utiliser à propos les énergies soufflantes de l'appareil thoracique et l'habileté de tirer profit des facultés résonnantes du tube additionnel ; en d'autres termes, il faut à qui veut exploiter intelligemment les ressources de la voix humaine : l'art de la phonation, le secret de la respiration et la science de l'articulation.

3. **Problèmes inévitables.** — Impossible, par conséquent, d'écrire un traité de la voix sans s'occuper ex professo des trois séries de problèmes que soulève l'étude de la phonation, de la respiration et de l'articulation. On ne peut pas, pour peu qu'on ait le souci de comprendre et d'être compris, ne pas parcourir, d'une extrémité à l'autre, la chaîne ininterrompue des organes que met à contribution le jeu le plus élémentaire de la voix humaine. Mais, s'il est naturel de tout étudier, il n'est nullement obligatoire de commencer par une fonction déterminée de préférence à toute autre, et rien ne fait un devoir d'approfondir au même degré l'étude de tous les organes. En principe le commencement est où l'on veut, et la raison de l'importance relative donnée à tel ou tel développement se tire de son rapport avec le

but particulier que l'on veut atteindre. Un médecin, traitant de la voix, s'occupera vraisemblablement, tout d'abord et longtemps, de la respiration : la respiration intéresse si puissamment la santé de l'homme voué au ministère de la parole ! Un artiste sera comme irrésistiblement attiré et retenu par l'étude de la phonation et de ses organes : si manifestement le souffle prend une âme au contact du larynx ! Un orateur, lui, d'instinct, avant tout et par dessus tout, voudra se rendre maître de l'articulation : si impérieusement s'impose à lui le devoir de se faire comprendre !

Et voilà, semble-t-il, très suffisamment indiqués, avec la raison des divisions principales de ce premier traité, le motif déterminant de l'ordre dans lequel ces divisions se présentent, et le sens des titres qui en désignent le contenu. Trois parties : phonation, respiration, articulation, c'est nécessaire. L'articulation au premier rang, parce que un parleur ne saurait ni trop ni trop tôt s'occuper de se rendre intelligible ; la phonation au second, en vue de rendre expressive une parole déjà bien formée ; la respiration au troisième seulement, parce que le soin de sa santé, par la force même des choses, ne sera jamais pour tout orateur véritable, qu'un très accessoire souci. De l'articulation, les grammairiens ont fait une science ; au service des musiciens, la phonation est devenue un art ; pour les médecins, la respiration n'a plus de secrets. Cela nous fixe sur les sources où nous devrons puiser les éléments des trois études obligatoires, par nous intitulées : la science de l'articulation, l'art de la phonation, et le secret de la respiration.

Bibliographie. On peut consulter pour l'étude de la voix :

La Voix parlée et chantée. Anatomie, physiologie, pathologie, hygiène et éducation. Revue mensuelle publiée par le Dr **Chervin**, directeur de l'Institution des Bègues, de Paris, Paris. 1890 et suiv.

1. *La gymnastique pulmonaire*, par le professeur de chant Joseph-Ferdinand **Bernard**, ex-fort ténor de grand opéra, créateur de la gymnastique pulmonaire, 5e édit. 1891, Paris, Bretnacher.

2. *Essai critique de l'enseignement vocal*, par M. Georges **Bonheur**, professeur de chant aux Conservatoires de Gand et de Liège, Paris, Paul Dupont.

3. *Hygiène, développement et conservation de la voix*, par le Dr **Botey**, Imprimerie La Académia, ronda universidad, 6, Barcelone, 1886.

4. *L'art de la diction*, manuel destiné à l'usage des Séminaires, par l'abbé **Bourgain**, docteur en Sorbonne, Paris, Haton, 1885.

5. *Éducation de la voix chantée*, par M. et Mme **Boussaud**, de Lyon, dans *La Voix* 1890, 16, 46,65.

6. *Lecture à haute voix*, par L. **Branchereau**, supérieur du Grand Séminaire d'Orléans. Paris, Jules Vic et Amat, 16, rue Cassette.

7. *La voix, le chant et la parole*, guide pratique du chanteur et de l'orateur, par Lennox **Browne**, médecin de l'hôpital central des maladies de la gorge et des oreilles, de Londres, et Émile **Behnke**, professeur de physiologie vocale et de diction, traduit sur la 14e édition anglaise par le Dr Paul Garnault, médecin spécialiste pour les maladies des oreilles, du nez et de la gorge. Paris, société d'éditions scientifiques, place de l'École de médecine.

8. *L'Hygiène de la voix parlée et chantée*, par le Dr **Castex**, ancien prosecteur et chef de Clinique à la Faculté de médecine de Paris, Masson.

9. *Principes de lecture publique et de déclamation*, par le R. P. **Champeau**, 1 vol. in-12. Paris, Lecoffre, 1858.

10. *Principes de lecture à haute voix, de récitation, de conversation et d'improvisation*, par M. **Chervin** aîné, dans *La Voix*, 1891 et 1892.

11. *Bégaiement et autres défauts de prononciation*, par le Dr **Chervin**, Paris, société d'éditions scientifiques, 1895.

12. *Traité d'orthophonie*, par E. **Colombat**, de l'Isère, professeur d'orthophonie à l'institut national des sourds-muets de Paris. — Paris, Asselin, place de l'École de médecine.

13. *L'art du comédien*, par M. **Coquelin** aîné, de la Comédie Française, 1 vol. in-16, Paris, Ollendorf. Du même : *L'art et les Comédiens*, 1 vol. in-16, Paris, Ollendorf.

14. *Précis de prononciation*, par Eugène **Crosti**, Paris, 1895, Victor Girod, éditeur.

15. *L'Éloquence du corps ou l'action du prédicateur*, par l'abbé **Dénouart**, Paris, 1761, 1 vol. in-12.

16. *L'art de bien dire*, par **Dupont-Vernon**, 1 vol. Paris, Paul Ollendorf ; — du même : *Principes de diction*, 1 vol. in-18, et : *Diseurs et comédiens*, 1 vol. in-18.

17. *Traité de diction*, par Louis **Favre**, 2 vol. in-12. Paris, Delagrave.

18. *Le langage, la parole et les aphasies*, par le Dr **Ferrand**, médecin de l'Hôtel-Dieu, président de la Société Médicale des hôpitaux de Paris. Paris, Ruef.

19. *Physiologie, hygiène et thérapeutique de la voix parlée et chantée*,

hygiène et maladie de chanteur et de l'orateur par le Dr **Garnault**, Paris, Maloine et Flammarion, 1896.

20. *Comment on fait parler les sourds-muets*, par L. **Goguillot**, professeur à l'Institution nationale des sourds-muets de Paris. — Paris, Masson, 120, Boulevard St-Germain.

21. *Sur la génération de la voix et du timbre*, par le Dr **Guillemin**, ancien élève de l'École Normale Supérieure, professeur de physique à l'École de Médecine d'Alger. Paris, 1897, société d'Éditions scientifiques. Du même : *Notions d'acoustique. Introduction à l'étude de la phonation*. Paris, 1896.

22. *Conférences sur la structure et le fonctionnement du larynx humain à l'usage des chanteurs*, par le Dr Hermann **Jaehn**, Berlin, 1895, librairie Auguste Hirschwald.

23. *De la respiration dans le chant*, par le Dr **Joal**, du Mont-Dore. Paris, Ruef.

24. *La science du mécanisme vocal et l'art du chant*, par Mme **André Lacombe**. Paris, Enoch.

25. *Sur les planches*, par Albert **Lambert**, 1 vol. in-18. Flammarion.

26. *Grammaire de la parole*, par Jules **Lefort**. Paris, Delagrave.

27. *L'art de la lecture*, par M. **Legouvé**, de l'Académie Française, Paris, Hetzel ; du même : *La lecture en action*, Hetzel.

28. *Hygiène de la voix parlée ou chantée*, par le Dr **Mandl**, Paris, Baillière, 2e édition, 1879.

29. *Physiologie et hygiène de la voix et du chant*. Manuel à l'usage des orateurs et des chanteurs, par le Dr Pierre **Masucci**, professeur à l'Université de Naples, chez Gabriel Regina, éditeur à Naples.

30. *Le chant rénové par la science*, par V. **Maurel**. Paris, 1892, chez Quinzard. Du même : *Une œuvre d'art*. Paris, Tresse et Stock.

31. *La science du langage*, par **Max-Muller**, cours professé à l'Institution royale de la Grande-Bretagne en 1861. Traduction Harris et Perrot, 3e édition, 1 vol. in 8o. Paris, Durand ; du même : *Nouvelles leçons sur la science du langage*, 1863, 2 vol. in-8o. Paris 1867, Durand.

32. *Causeries et entretiens sur l'art au théâtre*. Cours théorique et pratique de déclamation, professé au Conservatoire royal de Bruxelles, par M. Eugène **Maurose**, Bruxelles, Vve J. Rosey.

33. *Éducation de la parole*, par Louis **Montchal**, secrétaire de l'Instruction publique à Genève, dans *La Voix*, 1890, 103, 150, 166, 228, 359.

34. *La voix au point de vue pratique*. Un volume accompagné d'exercices pour fortifier et développer la voix, suivi d'une étude simple et complète de l'ouverture de la bouche dans la prononciation des voyelles de la langue anglaise, par M. Edmond **Myer**, New-York, chez W. A. Poud et Cie.

35. *Physiologie, hygiène et pathologie des organes de la voix dans leurs rapports avec l'art du chant et de la parole*, à l'usage des méde-

cins et des artistes, par le Dr J. **Nuvoli**, chirurgien des hôpitaux de Rome, 1889, 1 vol. in-12, à Milan, chez Wallard, 3 fr. 50.

36. *Méthode de lecture et de récitation*, par Léon **Riquier**, Paris, Delagrave. Du même : *Cours de lecture à haute voix*, des écoles normales primaires, Paris, Delagrave, 1 vol. in-12.

37. *Art de la parole,* prosodie, ponctuation, respiration, accentuation tenue, physionomie, gestes, par **A. de Roosmalen**, de Paris, membre de l'Institut égyptien et de plusieurs académies impériales, 1 vol. in-12, Paris, Durand, 1864. — Du même : *L'orateur*, ou cours de débit et d'action oratoires, appliqué à la chaire, au barreau, à la tribune et aux lectures publiques, Paris 1875, 4e édit., gr. in-8°.

38. *Les modifications phonétiques du langage*, étudiées dans le patois d'une famille de Cellefrouin (Charente). Thèse présentée à la Faculté des lettres de Paris par l'abbé **Rousselot**, élève de l'École pratique des Hautes-Études chargé du cours d'histoire de la langue française, à l'École des Carmes, 1 vol. gr. in-8°, Paris, Welter, 1891.

39. *Essai sur le langage intérieur*, par le Dr Georges **Saint-Paul**, 1 vol. in-8°. Paris, Masson.

40. *Gymnastique du chant et de la parole*, par **Gottfred Weitz**, auteur de la *Méthode de la formation de la voix en vue du chant et de la parole*, chez Hermann Paetel, Berlin, 1890.

LA SCIENCE DE L'ARTICULATION

GYMNASTIQUE BUCCALE. — ÉMISSION DES VOYELLES. — ARTICULATION DES CONSONNES. — FORMATION DES SYLLABES. — PRONONCIATION DES MOTS. — AGENCEMENT DES PHRASES

ARTICULATION

4. **Le cri, le chant et la parole.** — Quelque nombreuses et variées que soient les ressources de l'instrument vocal, il est cependant possible de ramener à un petit nombre de types tous les sons qu'on en peut tirer. Les plus caractérisés sont le cri, le chant et la parole.

Le cri est brut. L'instinct suffit à le produire ; il jaillit pour ainsi dire de lui-même, sous le coup d'une impression physique : ce qu'il exprime avant tout, c'est la sensation.

Le chant est modulé. L'art intervient pour assouplir les brutales émissions du cri ; il naît de la préoccupation de formuler les impressions morales : ce qu'il rend surtout, c'est le sentiment.

La parole est articulée. L'intelligence découpe en syllabes et en mots les sons assouplis par le chant : ce qu'il veut faire entendre avant tout, c'est l'idée.

De ces trois jeux, un seul, le troisième, est exclusivement propre à la voix humaine. Tout animal pourvu d'un appareil phonétique peut pousser des cris ; nous avons tous entendu chanter les oiseaux ; mais la parole n'appartient qu'à l'homme. Lui seul émet spontanément et sciemment des sons non seulement modulés mais articulés. La caractéristique essentielle de la voix humaine est donc l'articulation.

5. **Parler, c'est articuler.** — Articulation et parole sont, en effet, deux termes synonymes. Le premier devoir du parleur est donc d'apprendre à articuler.

Devoir impérieux, imprescriptible. Il n'est pas possible d'exagérer l'importance et la nécessité de l'articulation pro-

prement dite. Sans articulation, pas de parole ; une mauvaise articulation rend inutiles les meilleures qualités de la voix ; une bonne articulation, au contraire, en utilise toutes les ressources.

Sans doute, dit M. Legouvé, « on ne peut pas parler sans voix, mais la voix seule est si insuffisante qu'il y a des lecteurs, des orateurs, et des acteurs pour qui la richesse même de leur organe vocal est un inconvénient. Chez eux, s'ils ne savent pas articuler, le son mange le mot, les voyelles mangent les consonnes. Ils parlent si haut, ils lisent si haut, ils font tant de bruit en lisant et en parlant qu'on ne les entend pas [1]. »

« C'est l'articulation et l'articulation seule, continue le même écrivain, qui donne la clarté, l'énergie, la passion, la véhémence. Telle est sa puissance qu'elle peut racheter même la faiblesse de la voix, et même en face d'un grand auditoire. Il y a eu des acteurs de premier ordre qui n'avaient presque pas de voix. Potier n'avait pas de voix. Monvel, le fameux Monvel, n'avait pas de voix, il n'avait même pas de dents ! Et cependant, non seulement, on ne perdait pas une seule de ses paroles, mais jamais artiste ne fut plus pathétique et plus entraînant. Comment ? — Grâce à l'articulation. Le plus admirable lecteur que j'aie connu était M. Andrieux. Sa voix était pourtant plus que faible, elle était éteinte, éraillée, rauque... Comment triomphait-il de tant de défauts ? — Par l'articulation !... On a dit de lui qu'il se faisait entendre à force de se faire écouter ; ajoutez, à force d'articuler [2]. »

1. *L'art de la lecture*, p. 56.

2. *Id. Ibid.* p. 55. « L'articulation, écrit M. Coquelin aîné, l'articulation, c'est le dessin de la diction. Une phrase de Samson, articulée comme il savait le faire, cela valait pour la caractérisation d'un personnage, un portrait au crayon de M. Ingres. L'articulation est donc l'étude sur laquelle doit se porter le premier effort de l'acteur. Elle est à la fois l'A B C et le plus haut point de l'art. Il faut l'apprendre au

6. **Science indispensable.** — On voit par ces exemples de quelle importance est, pour tout homme appelé au ministère de la parole, la science de l'articulation. A tout prix il faut l'acquérir ; il n'en est pas de plus nécessaire.

Il n'en est pas de plus difficile. Peu de personnes naissent avec une articulation complètement bonne. Chez les uns elle manque de souplesse, chez les autres de fermeté, chez plusieurs elle est sourde. A ces imperfections originelles, pour ainsi dire, et organiques s'en ajoutent souvent plusieurs autres qui les aggravent : des habitudes défectueuses imposées par le milieu, des travers tout personnels, des originalités recherchées et voulues pour elles-mêmes, etc.

Le travail, un travail assidu et méthodique peut corriger ces défauts et le peut seul. A quelles conditions ? A la double condition d'être à la fois théorique et pratique, de donner des règles pour diriger l'intelligence et d'indiquer des exercices pour assouplir la voix. Les règles de l'articulation ont été formulées avec précision par d'éminents physiologistes. Les exercices d'articulation abondent ; les maîtres de la diction les ont réunis et groupés avec art. Nous n'avons

début comme les enfants apprennent la civilité, parce que l'articulation est la politesse des comédiens comme l'exactitude est la politesse des rois, et il faut ensuite la cultiver toute sa vie. » *L'art du Comédien*, dans la *Revue illustrée*, n° 97, 1889.

« Le public est toujours reconnaissant, écrit M. Albert Lambert, à l'artiste qui se fait bien comprendre. Beaucoup de comédiens n'ont eu que ce seul talent, et il a suffi à leur créer une situation solide au théâtre. Et, d'autre part, eussiez-vous le génie d'un Talma, d'un Frédérick, d'une Mars ou d'une Rachel, si l'on ne vous entend pas ou si l'on vous entend mal, c'est comme si vous n'existiez pas. Le premier point de la diction et de l'art dramatique, c'est d'être parfaitement entendu. Pour cela, il faut une bonne voix, — naturellement, — mais surtout une articulation très nette, très pure, qui dessine toutes les lettres d'un mot comme des caractères d'imprimerie neufs, une articulation qui martelle, siffle et morde bien les consonnes. » *Sur les planches.*

rien de mieux à faire que de résumer ici pour nos lecteurs les travaux de ces deux catégories de spécialistes.

7. **Ce qu'elle comprend.** — Les éléments premiers du langage articulé sont les voyelles et les consonnes. Diversement combinées, celles-ci forment toutes les syllabes ; diversement unies, les syllabes forment tous les mots ; diversement groupés, les mots forment toutes les phrases, dont la succession forme le discours.

La science de l'articulation s'étend donc aux voyelles, aux consonnes, aux syllabes, aux mots et aux phrases. Sur chacun de ces points, elle trace des règles à suivre et indique des défauts à éviter.

Il y a des règles imposées par la nature ou fixées par l'usage, des règles spéciales pour l'émission des voyelles, pour l'articulation des consonnes, pour la formation des syllabes, pour la prononciation des mots, pour l'agencement des phrases. Ces règles, il faut les suivre ; et donc les étudier.

Il y a des défauts, — infirmités organiques ou habitudes vicieuses, — des défauts spéciaux comme les lois qu'ils transgressent : l'accent provincial contraire aux règles de l'émission des voyelles ; la blésité qui dénature l'articulation des consonnes ; le bégaiement opposé à la bonne formation des syllabes ; le bredouillement qui altère la prononciation normale des mots ; et le balbutiement qui trouble l'agencement régulier des phrases. Ces défauts il faut les éviter ; et donc les connaître.

Mais la parfaite intelligence des règles serait impossible à qui n'aurait aucune idée du rôle des organes articulateurs et la correction des défauts serait bien difficile à qui ignorerait l'art de régler à volonté le jeu des diverses pièces de ce merveilleux organisme. Un traité d'articulation commence donc nécessairement par quelques notions de physio-

logie et par l'indication de quelques exercices de gymnastique buccale, après quoi, rien n'est plus aisé que de distribuer en cinq séries tous les problèmes qu'il doit résoudre, intitulées, si l'on veut : émission des voyelles et accent provincial ; articulation des consonnes et blésité ; formation des syllabes et bégaiement ; prononciation des mots et bredouillement ; agencement des phrases et balbutiement.

CHAPITRE I

APPAREIL ARTICULATEUR ET GYMNASTIQUE BUCCALE

8. **Ce qu'est le voile du palais.** — L'articulation proprement dite résulte du jeu des parties mobiles, de la bouche c'est-à-dire, du voile, de la langue, des lèvres et de la mâchoire inférieure.

Les physiologistes ont donné le nom de voile à la partie molle et mobile du palais que nous voyons au fond de la bouche. C'est une lame « musculo-membraneuse mobile à peu près quadrilatère, dont le bord supérieur est fixé au bord postérieur de la voûte palatine et dont l'inférieur libre et flottant au-dessus de la base de la langue, présente dans sa partie moyenne un prolongement appelé luette ; ses bords latéraux se continuent avec la langue et le pharynx par deux replis de chaque côté, que l'on nomme ses *piliers* et qui sont distingués en antérieur et postérieur ; les deux piliers antérieurs circonscrivent l'isthme du gosier, les postérieurs circonscrivent l'orifice de communication du

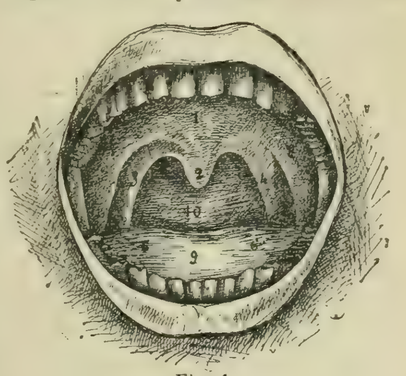


Fig. 1

1. Voile du palais. — 2. Luette. — 3 et 4. Piliers postérieurs du gosier. — 5 et 6. Amygdales. — 7 et 8. Piliers antérieurs du gosier. — 9. Langue. — 10. Isthme du gosier.

pharynx avec l'arrière-cavité des fosses nasales : les piliers postérieurs sont plus rapprochés l'un de l'autre que les antérieurs, de sorte que les uns et les autres sont visibles quand on examine le fond de la cavité buccale [1]. »

L'ensemble a la forme d'une voûte supportée de chaque côté par deux piliers recourbés. Tendus et raidis par les muscles qui les constituent, ces piliers peuvent se rapprocher de façon à rétrécir notablement l'espace vide qui les sépare, appelé isthme du gosier. Quant au voile lui-même, nous pouvons à volonté l'élever ou l'abaisser.

Élevé, le voile interrompt la communication entre le pharynx et les fosses nasales ; le son passe alors par la bouche, c'est le son normal ou vocal ; abaissé, il sépare la bouche du pharynx, le son passe alors par le nez, c'est le son nasal. Naturellement l'élévation et l'abaissement du voile admettent des degrés ; l'occlusion de la bouche ou du nez est rarement complète ; l'expérience seule peut apprendre quel degré d'élévation ou d'abaissement imposent l'émission de chaque note, la prononciation de chaque voyelle, l'articulation de chaque consonne [2].

9. **Comment on le discipline.** — Ce qui importe avant tout, c'est de se rendre maître de ses mouvements, de le discipliner, de l'assouplir et de le fortifier par l'exercice. Pour arriver à ce résultat un spécialiste anglais propose la gymnastique suivante dont il garantit l'efficacité.

Placez-vous devant un miroir, et ouvrez la bouche toute grande, en ayant soin que le fond de la gorge soit bien

1. Littré, *Dictionnaire de médecine*, au mot *voile*.

2. Le voile du palais joue un rôle extrêmement important dans la vocalisation. Dans la formation du son de toute voyelle pure, il se soulève, et ferme plus ou moins les cavités nasales ; et l'on a constaté que cette disposition se modifie, pour les diverses voyelles, de la façon suivante : c'est pour donner le son A qu'il est le plus lâche, plus rigide pour donner l'E, plus encore pour O, plus encore pour OU, il arrive à son maximum de rigidité pour I.» Brown, p. 84-85.

éclairé. Cela fait, inspirez et respirez par la bouche. Au moment de l'inspiration, le voile s'élève ; pendant l'expiration, la luette, qui jusqu'alors a gardé sa position normale, se porte un peu en avant. Répétez.

Inspirez et respirez par les narines. Inspirez ; le voile tombe. Relevez la langue et serrez les lèvres ; l'occlusion de la bouche est parfaite. Expirez ; l'arrière-bouche reste fermée. Répétez un certain nombre de fois vivement.

La bouche grandement ouverte, et la langue aplatie et tranquille, inspirez par les narines et respirez par la bouche. Répétez plusieurs fois vivement.

« En inspirant ainsi par les narines, la bouche ouverte et la langue tranquille et aplatie, le voile du palais se trouve vigoureusement entraîné vers le bas, et dans l'expiration par la bouche le voile s'élève de nouveau. Si ces deux opérations se répètent à de brefs intervalles, le voile du palais monte et descend continuellement, ce qui a nécessairement pour effet de fortifier les muscles dont il est en grande partie composé. Au point de vue mécanique, c'est un grand progrès, parce que cet exercice permet au voile du palais de remplir ses fonctions d'une façon beaucoup plus satisfaisante qu'auparavant, et l'empêche de se fatiguer lorsqu'on parle ou chante longtemps. De plus, de mou et flasque qu'il était, le voile deviendra rigide et tendu, ce qui est, au point de vue acoustique, de la plus haute importance. L'effet de ce changement sur la voix est très marqué et nous recommandons vivement au lecteur de pratiquer consciencieusement tous les jours cette gymnastique du voile du palais, car il peut être certain qu'il retirera de sa persévérance un profit considérable [1]. »

10. **Dompter sa langue et l'assouplir.** — Quand il s'agit de la langue, le difficile n'est pas de savoir ce qu'elle est et

1. Browne. p. 222, 223.

ce qu'elle peut, sur ce point l'expérience en dit long à chacun de nous ; l'essentiel est d'obtenir qu'elle se plie docilement aux légitimes exigences de la volonté. La langue, nous ne le savons que trop, est un membre inquiet, capricieux, indocile. Il faut avant tout l'exercer à l'obéissance et la plier à l'exécution prompte et parfaite des ordres de la volonté. Commençons donc par dompter notre langue, c'est plus pratique et plus pressé que de la décrire.

Pour vaincre ses résistances et développer ses aptitudes, le même spécialiste anglais indique les exercices suivants.

Ouvrez la bouche et ayez soin de tenir les lèvres et la mâchoire inférieure, — précaution indispensable. — Cela fait, tirez la langue aussi longue que possible et ramenez-la brusquement pour la laisser reposer plate et basse, l'extrémité en contact avec les dents de la mâchoire inférieure. Recommencez plusieurs fois.

La pointe fortement appuyée contre les dents de la mâchoire inférieure, projetez la langue en dehors, autant que possible de façon à l'enrouler complètement et ramenez-la brusquement en arrière comme dans l'exercice précédent. Répétez un certain nombre de fois.

La base de la langue maintenue aussi plate que possible, relevez-en la pointe lentement dans une position perpendiculaire au palais ; puis ramenez-la par degrés jusqu'à ce qu'elle ait repris sa situation première. Répétez un certain nombre de fois.

Élevez l'extrémité de la langue, comme dans l'exercice précédent, et déplacez-la graduellement d'un côté à l'autre, de façon que la pointe décrive un demi-cercle. Répétez un certain nombre de fois.

« Prenez garde cependant d'abuser de ces exercices, car ils deviennent très fatigants, mais faites-les régulièrement chaque jour, jusqu'à ce que vous soyez devenu tout à fait maître de votre langue. Le plus souvent il semble au début,

qu'il est presque impossible d'exécuter tous ces mouvements, et la langue exécutera les contorsions les plus curieuses. Mais nous pouvons, sur la foi d'observations nombreuses, affirmer au lecteur, qu'avec de la persévérance, la langue doit toujours finir par céder, et que le résultat obtenu mérite que l'essai soit fait avec tout le soin possible [1]. »

11. Le jeu des lèvres et de la mâchoire. — Le jeu de la mâchoire inférieure est loin d'avoir la souplesse et la variété de celui de la langue. Ici les caprices sont peu à craindre. Un mouvement bien accusé de haut en bas et un léger déplacement d'arrière en avant ou d'avant en arrière, et c'est tout.

Le jeu des lèvres est plus varié. Pour vous en rendre maître livrez-vous à la gymnastique suivante.

Ouvrez la bouche aussi large que possible ; regardez la langue, le voile du palais et la paroi postérieure de la gorge, puis fermez la bouche. Répétez cet exercice un certain nombre de fois.

Ouvrez la bouche assez large pour pouvoir passer deux doigts entre les dents, puis souriez, de façon à tirer sur les deux côtés de la bouche, jusqu'à ce qu'il se forme près d'eux une petite ligne perpendiculaire. A ce moment, modifiez brusquement la forme de la bouche en projetant les lèvres autant que possible, tout en réservant un petit orifice entre elles comme lorsqu'on siffle ; le changement doit être vif et rapide. Répétez cet exercice un certain nombre de fois. S'il vous fait rire, tant mieux, car vous serez de bonne humeur, ce qui sera utile pour faire les autres exercices, qui semblent encore plus absurdes.

Souriez, les lèvres fortement closes ; tirez les coins de la bouche sur les côtés, aussi fortement que possible ; projetez

1. *Id. ibid.*, p. 215-216.

vivement les lèvres comme pour siffler, mais en les tenant encore bien fermées sans aucune ouverture. Répétez cet exercice un certain nombre de fois.

Les trois exercices précédents sont destinés à mettre en jeu plusieurs groupes de muscles qui, dans la vie ordinaire, ne sont appelés à fonctionner que dans des limites très restreintes. On constatera qu'ils permettront à l'élève, au moins en ce qui concerne l'action de la mâchoire inférieure et des lèvres, de modifier rapidement la forme de la bouche, suivant les exigences d'une bonne phonation, et d'arriver par ce moyen insensiblement à une articulation claire et distincte.

La méthode du docteur Brown a du bon. Elle suffit à surmonter les difficultés ordinaires; suivie avec persévérance, elle redresse, assouplit, fortifie et discipline toutes les parties mobiles du tube vocal.

12. **Les cailloux de Démosthène.** — Démosthène poursuivait un but identique lorsque, la bouche remplie de cailloux de rivière, il s'efforçait de prononcer, en plein air, ses immortelles harangues. Sa méthode était primitive; on en connait les résultats. « Quant aux défaults corporels qu'il avait de nature, Démétrius le Phalérien escrit avoir entendu de luy mesme estant desjà vieil, qu'il y remédia par telz moyens : Premièrement quant au vice de sa langue qui estait grasse et qui ne pouvoit pas prononcer toutes syllabes distinctement, il le corrigea en mettant dedans sa bouche de petits cailloux que l'on treuve sur les grèves des rivières, et prononçant ainsi la bouche pleine quelques oraisons qu'il sçavoit par cueur : et quant à sa voix qui estait petite et faible, il la renforça à courir contremont des cousteaux qui estoient droits et roides, en prononçant quant et quant à la grosse haleine quelques harengues ou quelques vers qu'il sçavoit par cueur : et se dit qu'il avoit en sa maison un grand mirouer, devant lequel se tenant debout sur ses pieds, il s'exercitoit

et s'apprenoit à prononcer ses oraisons. Auquel propos on racompte qu'il s'addressa un jour à lui quelqu'un, qui le pria de prendre sa cause en main pour la plaider, luy comptant comme un autre l'avoit battu, et que Démosthènes lui dit : « Voire mais de tout ce que tu me dis, il n'en est rien : car l'autre ne te battit oncques ». A donc le complaignant renforcea la voix et commencea à crier plus hault : Comment : « il ne m'a pas battu ? — Si a vraiement, respondit lors Démosthènes : car je recognois maintenant la voix d'un homme qui a véritablement esté battu. » Tant il estimait que le ton de la voix, l'accent et le geste de prononcer en une sorte ou en une autre, avoient de force pour faire croire ou décroire ce que l'on dit [1]. »

13. **Boules d'articulation.** — La gymnastique du docteur est plus civilisée, et plus savante ; celle de Démosthène est plus simple, mais non moins efficace. Il est même des cas où le recours à cette dernière est indispensable, les exercices du docteur anglais ne suffisant pas à vaincre certaines résistances. Le procédé cher au célèbre orateur athénien est encore en grand honneur auprès des orateurs profanes ; il est même d'un usage fréquent dans les gymnases de la parole, combien dépoétisé toutefois et dépouillé de la poétique grandeur de l'exemple primitif ! Plus de Démosthène, plus de cailloux, plus de grand air, plus de philippiques ; mais un parleur du commun, s'exerçant à prononcer correctement, la bouche remplie de deux boules en caoutchouc ou en gutta-percha, quelques tirades classiques, dans le silence banal d'une salle publique ou d'un cabinet de travail ! Ce n'est plus très poétique, nous en

1. Plutarque, *Les vies des hommes illustres*, traduction Amyot, *Démosthènes*, XVI. *Comment il se corrigea du double défaut de bégaiement et de courte haleine*, t. VIII, p. 20-21.

convenons ; mais c'est très pratique et très fructueux. Faites-en l'expérience.

Procurez-vous des boules d'articulation. Il en faut au moins deux. En caoutchouc elles sont plus douces, et on court moins de risque d'endolorir les gencives. En gutta-percha elles sont plus fermes et n'ont pas d'odeur. Les dimensions ordinaires sont celles d'une noix de moyenne grosseur. On les introduit successivement à droite et à gauche entre les joues et la mâchoire. Cela fait, on ferme d'abord les lèvres pendant quelque temps, puis on s'efforce de prononcer distinctement quelques phrases. Après quelques courtes séances d'entraînement il sera bon de s'appliquer à lire tout haut quelques morceaux présentant des difficultés particulières d'articulation.

14. **Autre recette.** — Si vous n'avez pas de boules d'articulation servez-vous d'un simple bouchon de bouteille. C'est le conseil que donne à ses lecteurs le docteur Carl Michel de Cologne. Voici sa recette.

« On prend le bouchon d'une bouteille, on le partage suivant sa longueur, on en fait tomber le tiers, et l'on place le reste entre les incisives ; puis on lit un quart d'heure ou une demi-heure à demi-voix. De cette façon pour être intelligible on est forcé de mouvoir les lèvres et la langue, d'une façon très énergique... On sent alors en parlant que le larynx est délivré du poids qu'il supporte d'ordinaire ; la voix placée dans la gorge vient en avant, de telle sorte que le son frappe la voûte palatine dans la région des incisives, et non, comme auparavant, le voile du palais ».

Quel que soit le procédé qu'on adopte, qu'on ait recours aux boules ou qu'on se serve d'un bouchon, l'essentiel est de varier les exercices en les multipliant. Un choix de morceaux peut rendre de réels services. Les lire, et les relire, lentement, en insistant sur chaque mot, détachant mèm e

nettement chaque syllabe, tantôt à haute voix, tantôt à voix basse, en silence pour ainsi dire, ne faisant entendre que les bruits caractéristiques des consonnes. Cette seconde manière de dire, en chuchotant, a même sur la première, qui est chantante, le double avantage d'économiser du souffle et de fixer uniquement l'attention sur la prononciation des consonnes, d'être par conséquent un pur exercice d'articulation.

15. **Articulation silencieuse.** — Même sans le secours des boules, l'effort que nous pouvons faire pour prononcer silencieusement les consonnes constitue un exercice excellent. Les maîtres les plus habiles le recommandent et la nature elle-même l'indique à chacun de nous. Lisez plutôt : « Peu de personnes, écrit M. Legouvé, naissent avec une articulation complètement bonne. Chez les uns elle est dure, chez les autres elle est molle, chez ceux-là elle est sourde. Le travail, un travail assidu et méthodique, peut corriger ces défauts et le peut seul. Par quel moyen ? En voici un fort ingénieux, que tout le monde peut mettre en pratique, et qui est le résultat d'une observation. Vous avez un secret important à confier à un ami, mais vous craignez d'être entendu, la porte de la chambre où vous êtes se trouvant ouverte et quelqu'un étant dans la chambre voisine. Vous approcherez-vous de votre ami et lui parlerez-vous à l'oreille ?

« Non. Vous ne l'osez pas, de peur d'être surpris dans cette position qui vous trahirait. Qu'allez-vous donc faire ? Le voici : Je cite les paroles textuelles du maître des maîtres, de M. Régnier. Vous vous mettez en face de votre ami, et là, en employant le moins de son possible, en parlant tout bas, vous chargez l'articulation de porter vos paroles à ses yeux en même temps qu'à son oreille, car il vous regarde parler autant qu'il vous écoute parler ; l'articulation a alors double besogne ; elle fait l'office du son lui-même, et dans

ce but, elle est forcée de dessiner nettement les mots, et d'appuyer fortement sur chaque syllabe pour la faire entrer dans l'esprit de votre auditeur.

« Eh bien, voilà le moyen infaillible de corriger toutes les défaillances et toutes les duretés de l'articulation. Soumettez-vous pendant quelques mois à cet exercice, et une pareille gymnastique aura si bien assoupli et fortifié vos muscles articulateurs, qu'ils répondront par leur élasticité à tous les mouvements de la pensée et à toutes les difficultés de la diction » [1] !

16. Respiration buccale-nasale-abdominale. — Signalons en terminant à la curiosité du lecteur un exercice de gymnastique pulmonaire dont son inventeur attend et annonce merveilles, même et surtout peut-être pour l'entretien et l'entraînement des organes articulateurs. Il faut l'entendre : « Vous commencez, dit-il, par allonger les lèvres sous le nez, le bout de la langue doit se trouver entre les lèvres sans les dépasser, on doit téter l'air, comme l'enfant tette le lait (l'air est le premier lait de la vie) ; en même temps qu'elles se détachent, inspirez l'air profondément sous forme de U grave, c'est-à-dire que l'air inspiré doit rendre le son de U. Pendant cette opération l'abdomen doit se dilater progressivement (suivant le mouvement de l'exercice), jusqu'à la fin de l'inspiration de la voyelle U. — Après avoir inspiré l'air sous forme de U, vous refermez les lèvres tout en les maintenant toujours dans la même position ; vous expirez par le nez en rétractant graduellement l'abdomen jusqu'à la dernière limite de contraction musculaire abdominale. — On doit inspirer l'U grave et long, et non l'U aigu, car l'U long ou grave donne accès à un courant d'air plus large et plus moëlleux que l'U aigu, qui produit une inspiration énervée

1. *L'art de la lecture*, p. 53-54.

et étranglée. — Pendant le temps de l'inspiration, l'abdomen doit se développer proportionnellement à l'énergie du mouvement inspirateur ; pendant l'expiration, l'abdomen doit se rétracter dans la même proportion d'énergie ; la partie supérieure de la poitrine doit, sinon rester dans une complète immobilité, du moins garder un aplomb qui facilite l'affaissement du diaphragme en neutralisant la respiration claviculaire (celle-ci s'opère en soulevant les épaules).

« Après avoir perfectionné l'exercice de l'U grave inspiré, on passe à l'exercice de U O graves, en suivant les mêmes règles. — Inspirez du même jet d'air U-O toujours en observant strictement l'inspiration sur le grave du souffle inspiré. — Le grave de l'inspiration signifie que l'air inspiré doit produire un son ample et non serré comme un I inspiré, par exemple ; en contractant l'habitude d'inspirer sur un son aigu, on produirait un effet contraire à celui que l'on désire obtenir, car l'exercice, au lieu d'être calme, aboutirait à l'excitation des nerfs et à la respiration claviculaire. — Dans l'exercice du U O, on inspire l'U grave comme il est dit plus haut, en amenant peu à peu la lèvre supérieure sur une ligne verticale ; on détachera les lèvres graduellement pour arriver à l'articulation de l'O grave, la lèvre supérieure venant se coller avec énergie sur les dents : le courant d'air qui s'appuie sur la lèvre supérieure doit être faible au début puis s'augmenter par la force de l'inspiration. — Après l'inspiration de O grave ou long, les lèvres se referment et reprennent leur position en avant, sous le nez, après un temps d'arrêt suivant le mouvement de l'exercice vous expirez par le nez comme nous avons dit précédemment.

« Pour compléter l'exercice de la respiration buccale-nasale-abdominale on terminera par l'inspiration sous la forme de U O A prononcés du même jet d'air ; en abaissant la mâchoire proressigvement et inspirant abdominalement ; il

faut, au fur et à mesure que la mâchoire s'abaisse, redoubler d'énergie la dilatation de l'abdomen, afin d'obtenir une inspiration plus profonde. Exemple : U O A, bien atteindre la pure articulation de l'A primitif. — Cet A doit avoir la même prononciation que dans le mot appeler ; il ne sera point serré dans la gorge ni dans le nez, ce qui s'obtiendra par un moelleux mouvement abdominal et par un abaissement complet de la mâchoire, donnant à la bouche une ouverture transversale ; l'enfant nouveau-né criant de toutes ses forces, doit être pris pour modèle et ne saurait être trop bien imité [1] ».

17. **En moins de mots.** — Ainsi parle l'auteur. Charitablement il nous prévient qu'il est « urgent et de toute nécessité, avant de pratiquer ces exercices, de le lire plusieurs fois avec une attention soutenue, afin de bien se pénétrer de leur importance dans notre solidité vitale. »

S'il avait visé à la concision n'est-ce pas à peu près ainsi qu'il eût pu s'exprimer ?

1° Les lèvres avancées et tendues sur la voyelle **U**, — aspirer sur cette voyelle, sans secousse, sans raideur, profondément ; — un temps d'arrêt, pendant lequel les lèvres sans changer de position se referment ; — expirer par le nez sans secousse, sans violence, graduellement.

2° Les lèvres avancées et tendues sur la voyelle **U**, — achever sur la syllabe **O** l'aspiration commencée en **U** ; — un temps d'arrêt pendant lequel les lèvres se referment et reviennent en **U** ; — expirer comme ci-dessus.

3° Les lèvres toujours avancées et tendues sur la voyelle **U**, — aspirer en ouvrant graduellement la bouche de façon à faire entendre successivement toutes les nuances de l'**U**, de l'**O** et de l'**A**, jusqu'à celle qui marque le maximum d'ouver-

(1) Joseph-Ferdinand Bernard, *La gymnastique pulmonaire*, p. 49, 50.

ture et qui est un **A** très clair ; — un temps d'arrêt pendant lequel la bouche se referme lentement et les lèvres reprennent leur position primitive ; — expirer comme ci-dessus.

Exécutés avec modération, conduits avec méthode et continués avec persévérance, ces exercices donneraient, au dire de leur inventeur, des résultats surprenants. Quelques-uns de ces résultats ne sont pas douteux. « Les aspirations profondes exigées par cet exercice donnent aux muqueuses une grande tonicité et accoutument l'épiglotte à se redresser complètement. Par le volume d'air qu'elles introduisent dans les poumons, ces aspirations préviennent tout risque d'essoufflement. La bouche acquiert ainsi l'adresse de respirer promptement sans éprouver de picotements à la gorge. L'immobilisation de la poitrine, la souplesse des muscles maxillaires, tels sont les résultats de la respiration buccale-nasale qui facilite l'expectoration et préserve des suffocations » [1].

1. Louis Montchal, *Éducation de la parole,* dans *la Voix*, 1890, p. 364.

CHAPITRE II

ÉMISSION DES VOYELLES ET ACCENT PROVINCIAL

I

CE QU'ON ENTEND PAR VOYELLES

18. Voyelles physiologiques. — Le son originel ou laryngé, produit par les vibrations des cordes vocales, traverse nécessairement, avant d'éclater au dehors, les cavités du pharynx du nez et de la bouche. Or ces cavités constituent de véritables résonnateurs naturels. Assimilables en partie à la caisse d'un violon ou d'un piano, elles renforcent au passage un ou plusieurs des harmoniques du son primitif. Tout son vocal éclate donc au dehors avec une résonnance particulière. Cette résonnance est une voyelle [1].

1. La théorie traditionnelle de la formation des voyelles est repoussée en ces termes par le Dr Guillemin : « Au lieu de soutenir que le larynx doit produire initialement un *mélange sonore* infiniment complexe, nous ne lui demandons que de produire le *ton de la voix*, sans la moindre complication obligatoire. Au lieu de prétendre que les cavités supérieures *renforcent* consécutivement l'un des éléments consécutifs du son laryngien, il suffit de dire que ces cavités *engendrent* elles-mêmes les sons qu'on voulait leur faire renforcer dans la production des vocales caractéristiques des voyelles, nos cavités ne sont donc pas le récepteur ou résonnateur qui enfle, qui grossit un ton fixe, d'origine énigmatique et incompréhensible ; elles sont le générateur qui, par le moyen des anticyclones, crée le ton dont on a besoin pour l'obtention d'un timbre déterminé. En dehors du courant d'air excitateur, ces cavités ne demandent donc rien au larynx ; surtout elles ne

Les voyelles ainsi entendues sont tout à fait indépendantes de la hauteur du son primitif; la preuve, c'est que rien n'est plus aisé que de chanter une ou plusieurs gammes de suite sur une même résonnance. Elles dépendent uniquement de la forme et du volume des cavités sus-laryngées ; la preuve, c'est qu'il est possible, en modifiant la forme et le volume du pharynx et de la bouche, d'émettre sur une seule note toutes les résonnances du langage humain.

Si les cavités sus-laryngées avaient la rigidité immobile d'une caisse de violon ou de piano, la résonnance restant toujours la même, la voix humaine n'aurait qu'une seule voyelle ; heureusement il n'en est rien. Les parois de la bouche en particulier sont d'une extrême mobilité, et rien n'est plus facile que d'en modifier à volonté, par le jeu de la mâchoire, des lèvres, du voile et de la langue, la forme et le volume. Or changer la forme et le volume du résonnateur revient à changer la résonnance.

A chaque nouvelle modification du tube vocal répond donc nécessairement une modification nouvelle du son primitif. Et comme les modifications du tube sont innombrables et que le son primitif est très riche en harmoniques, le nombre des résonnances vocales est illimité. De là l'éton-

lui demandent aucun son préexistant, puisque, à chaque forme qu'elles revêtent, et par un changement progressif du vent, elles peuvent produire une série continue de sons ; puisque, d'après M. Chauveau, les timbres et les intensités des sons ainsi créés varient avec la forme et la grandeur de la cavité, avec sa forme et sa grandeur *absolue* ou *relative* par rapport aux orifices d'entrée et de sortie. Or les cavités qui surmontent le larynx sont éminemment variables dans leurs formes absolues ou relatives ; elles peuvent donc engendrer les gammes de tons les plus diverses, les plus nuancées dans leurs timbres, leurs intensités et leurs hauteurs, sans que le larynx ait à fournir quoi que ce soit : il suffit qu'il *laisse passer* le courant d'air primordial chassé par la pression pulmonaire. » *Essai sur la phonation,* IIIe partie, ch. VII, no IV. (1897).

nante flexibilité de la voix, et l'incroyable variété des couleurs qui nuancent la parole humaine.

« Il y a, dit très justement M. Beaunis, il y a autant de voyelles différentes qu'il peut y avoir de formes différentes de la cavité buccale, et comme on peut passer par des transitions insensibles d'une forme à l'autre, il y a en réalité une infinité de voyelles possibles ; mais on peut cependant admettre certaines voyelles primitives que l'oreille distingue facilement et qui se retrouvent à peu près dans toutes les langues ; puis entre ces voyelles primitives viennent se placer des sons intermédiaires plus ou moins nombreux et qu'on pourrait multiplier indéfiniment si on voulait relever toutes les variétés phonétiques de dialecte, de langue et d'individu » [1].

19. **Résonnances pharyngiennes et résonnances buccales.** — La voyelle ne serait donc, en définitive, qu'une modification du son vocal dû à la résonnance des cavités situées au-dessus du larynx. Ces cavités sont au nombre de trois, séparées par le voile du palais : le pharynx, le nez et la bouche.

Dès que le voile s'abaisse, la communication entre la bouche et le pharynx se trouve au moins partiellement interrompue ; par suite de l'obstacle qu'il rencontre, le souffle vocalisé, avant de pénétrer dans la bouche est contraint de retentir dans les cavités qui rattachent les fosses nasales au pharynx, et il en résulte des modifications caractéristiques, des résonnances d'un genre spécial auxquelles on donne généralement le nom de voyelles *nasales* ou *pharyngiennes*.

Quand au contraire le voile est levé, le son laryngé ne se heurtant plus à aucun obstacle retentit librement à travers le pharynx et la bouche, et les modifications qu'il subit

1. *L. c.*, p. 603.

sont à la fois plus nombreuses, plus douces et plus naturelles. Ce sont les voyelles *pures*.

La prodigieuse variété des voyelles pures tient à l'extrême mobilité des parois de la cavité buccale. A chaque forme de cette dernière répond nécessairement une résonnance particulière. Il suffirait donc, pour donner une classification rigoureuse des voyelles pures, d'indiquer les formes typiques que prend dans la parole le résonnateur buccal.

Or une indication de ce genre n'est pas impossible.

On peut remarquer tout d'abord, avec l'abbé Rousselot, que ces formes sont surtout déterminées par le jeu des lèvres et de la langue [1]. De là une première division des voyelles pures en *labiales* et *linguales*, suivant que la modification du résonnateur qui les engendre est due principalement au jeu des lèvres ou au jeu de la langue.

« Que si l'on considère surtout, continue le même écrivain, l'action de la langue formant, de la bouche, un double résonnateur, en se redressant par la pointe, ou un seul, soit en restant étendue dans sa position normale, soit en se reculant vers le voile du palais, on peut aussi diviser les voyelles en *antérieures*, *neutres* et *postérieures* ».

On peut remarquer encore avec Kersten [2] que la cavité buccale subit, quand on parle, trois modifications typiques : allongement et élargissement ; raccourcissement et rétrécissement ; allongement et rétrécissement, — donnant naissance à trois espèces de voyelles : *graves*, *aiguës* et *douces* ou moyennes.

20. **Voyelles graphiques**. — Les résonnances constitutives des voyelles sont représentées dans le langage écrit par un certain nombre de signes conventionnels ; les réson-

1. *Les modifications phonétiques*, etc. p. 28.
2. *Essai sur l'activité du principe pensant*, p. 213 et suivantes.

nances nasales, par l'adjonction de la lettre N au signe représentatif des résonnances pures dont elles modifient le timbre et la couleur. Ex : A-AN, O-ON, etc. — les résonnances pures, par des éléments graphiques plus compliqués. Ces dernières, en effet, sont conventionnellement exprimées tantôt par de simples lettres, comme A, E, I, O, U, tantôt par des combinaisons de plusieurs lettres, comme AI, OU, EU.

Notre système graphique des résonnances pures, de l'avis de tous, fait une part beaucoup trop grande à la routine et à l'arbitraire [1].

Une même résonnance y est représentée par des signes différents : l'*è*, l'*ei* et l'*ai*, dans *mère*, *veine* et *plaine*, rendent un son absolument identique. Pourquoi cela? Pourquoi trois signes pour un seul son?

Un même signe y représente plusieurs résonnances différentes : l'*e* sonne comme un *é* dans terre, et comme un *a* dans

1. « Formé de la transformation du latin classique, le français, comme toutes les langues à leur naissance, a d'abord été presque exclusivement parlé. Quand on commença à rédiger, on écrivit comme on put d'après la prononciation, et la prononciation du petit nombre des clercs qui écrivaient faisant loi, l'orthographe, bien qu'irrégulière et sans principes fixes, ne manquait ni de caractère, ni de simplicité, ni de clarté. Aux approches du XVIe siècle, la philologie naissante, travaillant à retrouver le fond primitif de l'idiome national, se mit à déconstruire et à reconstruire les mots d'après l'étymologie. Il s'agissait de substituer aux traditions, les règles, aux habitudes de l'accent, le principe de la racine. Deux langues vécurent alors superposées ou juxtaposées, pour ainsi dire, et cherchant à se supplanter... Pour le plus grand nombre des mots, les savants et les partisans de la langue traditionnelle voulurent chacun y imprimer leur marque, retrancher ou ajouter une lettre, insister sur l'accent ou sur l'étymologie, et, l'imprimerie aidant, — une imprimerie savante, elle aussi, toute jeune en outre, et pleine de zèle, — les mots se trouvèrent chargés de signes ou de lettres parasites qui les défiguraient pour tout le monde. » O. Gréard : *Note présentée à la commission du dictionnaire de l'Académie Française.*

femme. Pourquoi cela ? Pourquoi deux sons pour une seule lettre ?

Une réforme intelligente de l'orthographe pourrait seule, sinon supprimer totalement, du moins diminuer notablement ces anomalies.

Mais ces deux premières imperfections supprimées ou amoindries, il en restera une troisième qu'il n'est au pouvoir de personne de faire disparaître parce qu'elle tient à la nature même du langage écrit. L'écriture, en effet, pour remplir sa mission de dépositaire de la parole et de révélatrice de la pensée, doit être avant tout simple et claire, éviter par conséquent toute complication superflue, et se contenter des signes indispensables à l'intelligence des pensées qu'elle exprime. D'où la nécessité de réduire à un très petit nombre les signes représentatifs des voyelles.

21. **Nombre des voyelles.** — Tout compte fait, dans la langue française, ces signes sont au nombre de sept seulement : A, E, I, O, U. OU, EU, C'est bien peu, on en conviendra, pour rendre les innombrables nuances de notre langage parlé ; par la force des choses chacune de nos voyelles correspond à un nombre plus ou moins considérable de résonnances distinctes ; elle est beaucoup moins le signe d'un son déterminé que la représentation d'un groupe de notes vocales ; chaque voyelle graphique exprime tout un faisceau de voyelles physiologiques ; là où l'œil ne voit qu'un signe l'oreille perçoit plusieurs sons. L'E d'obj*e*t ne sonne pas, il s'en faut bien, comme celui de bont*é* ou de car*ê*me, ni l'O d'at*ô*me comme celui d'alc*ô*ve ou d'espagn*o*l.

On a inventé, il est vrai, certains signes complémentaires appelés accents destinées à représenter quelques modifications plus caractérisées de nos voyelles graphiques, mais notre accent aigu, notre accent grave et notre accent circonflexe sont loin de pouvoir exprimer toutes les réson-

nances d'une seule de nos voyelles. L'écriture est impuissante à noter toutes les nuances du langage parlé : aussi ne lira-t-on jamais bien une langue morte ; l'usage seul peut révéler à l'oreille attentive les différentes prononciations de chaque signe graphique.

22. **Voyelles pures et voyelles nasales.** — « Le français, lisons-nous dans l'Introduction du *Dictionnaire général* de Hatzfeld, le français possède aujourd'hui douze voyelles pures et quatre voyelles nasales. Ces voyelles présentent, suivant la nature des mots où elles se trouvent, des différences de longueur. En général les voyelles pures sont longues quand elles sont suivies, dans une même syllabe, d'une consonne douce ; elles sont brèves quand la consonne est forte. Les voyelles nasales sont longues quand elles sont suivies d'une consonne qui se prononce ; elles sont moyennes dans le cas contraire ; elles ne sont jamais brèves.

« Les voyelles présentent également, suivant leur place dans le mot, des différences d'intensité, étant prononcées avec plus ou moins de force quand elles sont accentuées, c'est-à-dire frappées de l'accent tonique, et étant frappées moins fortement quand elles sont *inaccentuées* ou *atones*. »

A. *Voyelles pures.*

1. A ouvert : 1° long, dans la vague.
2° moyen, dans lame, et femme.
3° bref, dans acte.

2. A fermé : 4° long, dans pâte.
5° moyen, dans pas (négation).
6° bref, ne paraît pas être en usage.

3. E ouvert : 7° long, dans tête, peine, aime.
8° moyen, dans paix, procès, perte.
9° bref, dans secte.

4. E	fermé :	10° long, ne paraît pas être en usage.
		11° moyen, dans bonté.
		12° bref, ne paraît pas être en usage.
5. I		13° long, dans dire et lyre.
		14° moyen, dans dit.
		15° bref, dans dite.
6. O	ouvert :	16° long, dans mort.
		17° moyen, dans homme, pensum.
		18° bref, dans poste.
7. O	fermé :	19° long, dans hôte, rose, pauvre.
		20° moyen, dans beau.
		21° bref, ne paraît pas être en usage.
8. U		22° long, dans dur.
		23° moyen, dans du.
		24° bref, dans duc.
9. OU		25° long, dans douze.
		26° moyen, dans doux.
		27° bref, dans douce.
10. EU	ouvert :	28° long, dans neuve.
		29° moyen, ne paraît pas être en usage.
		30° bref, dans neuf.
11. EU	mi-ouv. :	31° très bref, dans me, te, se, le, de.
12. EU	fermé :	32° long, dans heureuse.
		33° moyen, dans heureux.
		34° bref, ne paraît pas être en usage.

B. *Voyelles nasales.*

1. AN nasale de l'A ouvert :
   1° long, dans t*an*te, ch*am*bre, f*en*te.
   2° moyen, dans s*an*g, ch*am*p.

2. EN nasale de l'E ouvert :
   3° long, dans l*im*be, s*ain*te, f*ein*te.
   4° moyen, dans ri*en*, r*ein*, f*aim*, v*in*.

3. ON nasale de l'O ouvert :
   5° long, dans h*on*te, *on*ze, *on*ce.
   6° moyen, dans b*on*, sav*on*.

4. EUN nasale de l'EU ouvert :
   7° long, dans h*um*ble.
   8° moyen, dans comm*un*.

II

LA RÉSONNANCE A

23. **Comment on l'obtient.** — Dans le mécanisme de l'A, c'est la mâchoire inférieure qui joue le rôle essentiel ; plus elle s'abaisse plus l'A est ouvert. Les lèvres écartées restent sans mouvement ; la langue demeure immobile, abaissée et molle, sauf dans sa partie moyenne, qui, légèrement bombée et durcie, se retire un peu en arrière pour faciliter l'écoulement du son ; le voile du palais se relève et intercepte le passage du son par les fosses nasales. En aucun point cependant la langue ne touche la voûte palatine et l'occlusion des fosses nasales n'est pas hermétique. Dans la cavité buccale largement ouverte, la résonnance se produit principalement à l'aide de la voûte du palais et des dents. Pendant l'émission la bouche figure un entonnoir ouvert en avant. On obtient une excellente sonorité sur l'A par le soulèvement des côtes sternales inférieures qu'on tire en arrière au moment qu'on abaisse le diaphragme.

24. **Comment on l'émet.** — *Ah ! que d'A, que d'A au pays de Ranavalona : Radama, Antalahana, Manakaranana, Mananantanana, Vaabazaha, Tsaratananana, Majunga, Tamatave, Tananarive et Madagascar. — Abraham chassa Agar pensant par là calmer la jalouse colère de l'acariâtre Sara sa femme. — Fidèle à sa loi, cent et cent fois, tourné vers la Caaba, le marabout chanta : « La ilàha illa 'llàh, wa Mouhammadou Rasoulou 'llàh ». En plein Sahara, ahuri et hagard, l'Arabe Abdallah par trois fois cria : « Allah Akhbar, Allah Akhbar, Allah Akhbar ! »*

25. **Comment on l'écrit.** — En dehors de sa forme ordinaire l'A se présente sous deux aspects graphiques.

Il s'écrit E dans certains mots : — quand il est suivi de deux ***mm*** comme dans fe***mm***e, réce***mm***ent, prude***mm***ent ; — ou d'un ***m*** et d'un ***n***, comme dans inde***mn***ité et son dérivé inde***mn***iser ; ou de deux ***n***, comme dans sole***nn***el, roue***nn***erie, he***nn***ir, etc. ; — ou de deux ***t***, comme dans coue***tt***e.

Il s'écrit I dans les sons composés que traduisent les signes ***oi***, comme dans r***oi***, et ***eoi***, comme dans bourge***oi***s.

Il est nul dans les mots toast, taon, saoûl, curaçao, Saône, août.

En combinaison, le signe A suivi d'un U représente un O : suivi d'un I il sonne E ; joint à un O, il ne vaut qu'un E. Ainsi pauvre se lit povre ; faire est l'équivalent de fère ; et ædicule ne diffère d'édicule que par l'orthographe.

26. **Les deux types de l'A français.** — Après l'E, nul son ne retentit plus souvent que l'A sur nos lèvres ; nul ne se prête à une plus riche variété d'intonations similaires plus finement nuancées.

Il n'est pas cependant impossible de ramener tous les A français à deux types assez nettement définis : l'A *bref* et l'A *long*, caractérisés, le mot le dit, par la plus ou moins grande rapidité de l'émission.

L'A bref très souvent se prend plus haut, et, étant haut et bref, il est comme nécessairement plus sonore ; et c'est pour cela que l'on dit presque indifféremment l'A *bref*, l'A *aigu* et l'A *ouvert*.

L'A long, au contraire, peut-être parce qu'il dure, se tient plus bas, et, se tenant plus bas, il fait moins de bruit. Pour ce motif, dans le langage des grammairiens, A *long*, A *grave* et A *fermé* sont à peu près synonymes.

27. **Du type fermé, long et grave.** — De ce type sont les A représentés :

Par le signe A surmonté d'un accent circonflexe : *â*ne, p*â*le, m*â*le, m*â*tin; à l'exception des terminaisons en *âmes*, *âtes* et *ât* des verbes de la première combinaison : nous aim*â*mes, vous aim*â*tes, qu'il aim*â*t.

Par le signe A sans accent : — quand il est suivi de *tion*, *sion* ou *ssion*, comme natation, nation, invasion, passion ; — quand il est suivi de la soufflante linguale *ze*, représentée par *z* ou par *s*, devant une voyelle : phrase, gaze, topaze, blase, masure, écrase ; — quand il appartient à une terminaison en *aille*, comme dans mitraille, taille, broussaille ; — dans les finales en *as* surtout quand l'*s* est muette : bas, appas, repas, hélas, Léonidas, Midas ; — dans quelques finales en *at*, avec un *t* muet : climat, béat, chocolat, nougat ; — dans les monosyllabes sans accent et sans consonne finale : le la, et ah !, excepté la, article.

Par le signe I surmonté d'un accent circonflexe dans la diphtongue *oi* ; cro*î*tre, clo*î*tre, etc. ; et même sans accent dans quelques monosyllabes comme po*i*s, bo*i*s, tro*i*s, no*i*x, etc.

28. **Du type ouvert, bref et aigu.** — De ce type se rapprochent les A représentés :

Par le signe A marqué d'un accent grave ; ç*à* et l*à*, déj*à*, hol*à* ! voil*à*, *à*, etc.

Par le signe E suivi de *mm*, *mn*, ou *nn* : femme, indemnise, couenne, etc.

Par le signe I ou Y dans les diphtongues *oi* et *oy*, presque toujours : ro*i*, lo*y*al, fro*i*d, mo*y*en.

Par le signe A sans accent, — au commencement du mot presque toujours : halte, ami, abbé, hagard, etc. ; — dans le corps du mot, le plus souvent : abattre, quatre, carafe, scandale, déclare, madame, etc. ; — à la fin du mot quand il est suivi d'un son-consonne terminal : crac, frac, bar, nabab, Goliath, fat, mat, vivat ; et même généralement quand il est le dernier son du mot : opéra, tabac, angora, soldat.

III

LA RÉSONNANCE E

29. **Description physiologique.** — Pour produire le son assigné à la lettre E il faut se servir surtout de la mâchoire et de la langue. La mâchoire inférieure s'abaisse plus que dans l'I mais moins que dans l'A. Déterminer a priori le degré d'abaissement de la mâchoire requis pour la bonne prononciation de l'E, est impossible ; l'E est le protée des voyelles. Du très fermé au très ouvert il passe par bien des nuances. Ce que l'on peut dire avec certitude, c'est que plus les dents se rapprochent, plus l'E est fermé, et que plus elles s'écartent plus il est ouvert. L'E trop fermé devient un I et l'E trop ouvert devient un A. Exemple : ***i, é, è, ê, ai, a, â — â, a, ai, ê, è, é, i.*** — La langue s'élève surtout en arrière de façon à toucher la partie supérieure de la bouche à proximité des trois dernières molaires. Ce contact est essentiel pour la prononciation de l'E, quel qu'il soit, ouvert ou fermé à n'importe quel degré. Dans son ensemble la langue se bombe et se rapproche du palais surtout en arrière, de façon à donner à la bouche la forme d'une fiole à col rétréci. Elle s'arc-boute de la pointe contre les incisives inférieures de façon à réduire à peu près de moitié l'intervalle qui existait entre sa face dorsale et la voûte palatine dans l'émission de l'A. — Le voile du palais garde la position qu'il occupait dans l'A, mais en passant de l'A à l'E le larynx s'élève de quelques millimètres. — On obtient une bonne sonorité en avançant avec énergie la mâchoire inférieure et en serrant fortement les coins des lèvres appuyés aux dents.

30. **Exercices pratiques.** — *Elèves qui courez écervelés, à travers les blés, les genêts et les haies, en mai désormais votre insuccès est assuré ; mais revenez légers et gais, et écoutez, et étudiez, et écrivez et méditez, et dès l'été, le délégué du préfet satisfait, aura décerné aux plus arriérés des brevets très mérités. — Erèbe, éternel séjour des ténèbres, triste demeure des trépassés, sombre palais gardé par Cerbère, Enée aimé des dieux a pénétré tes noirs mystères. — Ces étais, l'été, étaient superflus. — Les frênes, les hêtres, les chênes, futaies superbes, entremêlés, enchevêtrés, sur nos têtes, formaient un dais.*

31. **Equivalents graphiques.** — L'E est de tous les sons celui qui a le plus d'équivalents graphiques. Il s'écrit :

Ai dans f*ai*x, p*ai*x, bal*ai*, vr*ai*, jam*ai*s, fr*ai*s, j'all*ai*s, j'all*ai*, j'ir*ai*, j'ir*ai*s, etc.

Ei dans v*ei*ne, p*ei*ne, r*ei*ne, s*ei*gle, bal*ei*ne, etc.

Œ dans Œdipe, *œ*cuménique, *œ*sophage, etc.

Ed dans pi*ed*, trépi*ed*, s'assi*ed*, etc.

Er dans tous les mots finissant par ces deux lettres : aim*er*, berg*er*, etc.

Est dans le verbe : il *est*.

Ez dans les mots : ch*ez*, n*ez*, ven*ez*, march*ez*, cour*ez*, etc.

E simplement devant une double consonne : *e*ffacer, *e*ssayer, *e*ssor, *E*mmanuel.

L'E est nul : chaque fois qu'il est précédé d'une voyelle : armé*e*, pi*e*, tortu*e*, jou*e*ra, etc. ; — dans les terminaisons en *aient* et *ient* : ils chantai*e*nt, ils ri*e*nt ; — lorsqu'il est purement euphonique comme dans bourg*e*ois, g*e*ôlier, etc. ; dans les verbes j'ai *e*u, j'*e*us, surs*e*oir, ass*e*oir, etc.

32. **Les trois types de l'E français.** — Le son E est peut-

être de tous les sons du langage humain le plus nombreux, le plus mobile, le plus susceptible de métamorphoses. Il est, au dire de Boiste, « comme l'âme de la langue française... Il faudrait, dit ce grammairien, un volume pour décrire hasardeusement les nuances de sa prononciation, et la mémoire s'userait à vouloir retenir, par une longue étude, ce qu'une oreille délicate peut apprendre en peu de temps, ce que l'habitude grave après dans la mémoire sans fatiguer en rien son attention ».

On distingue ordinairement quatre sortes d'E : l'E ouvert, l'E moyen, l'E fermé et l'E muet.

Pour nous l'E muet n'est pas un E, c'est un EU.

33. **Donnez le son de l'E ouvert** — A la voyelle **E** :

Lorsqu'elle est marquée d'un accent circonflexe : carême, blême, suprême, etc. ou d'un accent grave : mère, fidèle, succès, fièvre, etc. ;

Quand elle est suivie de deux *rr* : erreur, terrible, erre, etc., ou de deux consonnes articulées dont la première est une *r* : ermite, derviche, éternuement, ergoteur ;

Et dans les formes plurielles : mes, tes, ses, les, objets, fers, chefs, projets, etc.

A la diphtongue **Ai** :

Quand elle est suivie d'une finale muette : *ai*le, m*aî*tre, aff*ai*re, etc. ; dans les conditionnels et les imparfaits : je fe*rai*s, je dis*ai*s ;

Quand elle est suivie d'un *e* muet : j'ess*aie*, je bal*aie*.

A la diphtongue **Ei** :

Quand elle est suivie d'une syllabe muette : s*ei*gle, sol*ei*l, r*ei*ne, n*ei*ge, s*ei*gneur ;

Ou d'une voyelle : brass*ey*er, grass*ey*er, langu*ey*er, etc. ;

Et à la fin des mots : B*ey*, D*ey*, N*ey*, Jers*ey*, Stanl*ey*, etc.

34. — **Donnez le son de l'E moyen.** A la voyelle **E** :

Toutes les fois qu'elle est suivie d'une syllabe muette, soit réelle : m*e*sse, s*e*xe, mod*e*ste, etc., soit implicite : f*e*r, ci*e*l, aut*e*l, mort*e*l ;

Toutes les fois qu'à la dernière syllabe d'un mot elle est suivie des lettres *ct,* ou *t*, inarticulées : resp*e*ct, suj*e*t, etc. ;

Au commencement des mots, lorsqu'elle est suivie de deux consonnes articulées comme une seule : c*e*sser, gr*e*ffer, pr*e*sser, etc. ;

Dans l'intérieur des mots, en dehors de la première syllabe, lorsqu'elle est également suivie de deux consonnes articulées séparément ou comme une seule : réc*e*ption, conf*e*ssion, réfl*e*xion, etc.

A la diphtongue **Ai** :

A la fin des mots, lorsqu'il les termine : dél*ai*, m*ai*, qu*ai*, Cambr*ai*, ou qu'il n'est suivi que par une consonne non articulée : p*ai*x, forf*ai*t, l*ai*t, etc. ;

Au commencement des mots, presque toujours : *ai*le, *ai*mer, *ai*der, etc. ;

Et généralement dans le corps du mot : r*ai*son, ap*ai*sement, ab*ai*sser, etc.

35. **Donnez le son de l'E fermé.** — A la voyelle **E** :

Toutes les fois qu'elle porte l'accent aigu : bont*é*, *r*é*v*é*rence, p*é*ch*é*, etc. ;

Au début d'un mot, à moins qu'il ne soit marqué d'un accent grave ou circonflexe, ou suivi, soit de deux *rr*, soit d'une seule *r* précédant une consonne articulée : *e*stime, *e*sprit, *e*ffroi, etc. ;

A la première syllabe d'un mot, lorsqu'elle est suivie de deux consonnes articulées comme une seule : d*e*ssein, c*e*llule, b*e*ffroi, etc. ;

A la fin des mots lorsqu'elle est suivie d'une consonne

non articulée, autre que *ct*, *p*, *s*, *t* : pied, danger, clef, assez;

Dans la particule monosyllabique, ***et*** ;

Dans la syllabe *des* lorsqu'elle entre dans la composition d'un nom propre : De*s*cartes, De*s*moulins, etc.

A la diphtongue **Ai** :

Aux personnes du futur et du parfait défini : j'aim***ai***, j'aimer***ai***, je pens***ai***, je penser***ai***, etc. ;

Aux trois personnes singulières du présent de l'indicatif du verbe savoir : je s*ai*s, tu s*ai*s, il s*ai*t ;

A la fin de certains mots, tels que : ge*ai*, g*ai*, etc.

A la diphtongue **Ey**.

Lorsqu'elle est suivie d'une consonne : Av*ey*ron, C*ey*lan, *Ey*lau, etc.

L'E est très fermé lorsqu'il est suivi à la fin d'un mot :

D'un *e* prosodique : assembl*ée*, lipp*ée*, arriv*ée*, etc.

Des consonnes *rs* non articulées : derniers, sentiers, vergers, Angers, etc.

IV

LA RÉSONNANCE I

36. **Description physiologique.** — Dans la prononciation de l'I, le rôle principal revient à la langue. Plus elle se rapproche du palais sans s'y accoler, plus l'I devient pur. L'essentiel est que le tuyau vocal se trouve rétréci le plus possible. Instinctivement les mâchoires se rapprochent tandis que la pointe de la langue vient s'appliquer fortement contre les dents incisives inférieures pour que sa partie charnue puisse refluer plus aisément vers le palais et s'y attacher en s'élargissant comme pour sortir des deux côtés entre les molaires. En même temps le voile du palais s'applique contre la paroi postérieure du pharynx de façon à fermer hermétiquement les fosses nasales. Le larynx est à son maximum de hauteur ; les dents sont à peine séparées par l'épaisseur d'une pièce de cinquante centimes ; les commissures des lèvres sont tirées dans leur écartement maximum ; la cavité buccale réduite à son minimum a la forme d'une fiole à col allongé et à ventre très court. L'air doit se porter presque entièrement sur les incisives qu'il va heurter avant de s'échapper à travers les lèvres à peine entr'ouvertes. Si étroit est, au moment de l'émission de l'I, le passage de l'air, « que le souffle sonore, pressé entre la face dorsale de la langue et la voûte palatine, communique à celle-ci des vibrations très fortes qui se transmettent à tout le crâne et sont particulièrement sensibles au-dessus de la tête ». — Goguillot.

37. **Émission de l'I.** — *Des Alpes maritimes et pennines aux promontoires siciliens, et de la Ligurie à l'Illyrie, en Italie, hommes et choses, tout est en i :*

— Crispi, Tamburini, Cherubini, Ballerini ; Girgenti, Assisi, Rieti, Chieti, Termini, Tivoli, Sibillini, Brindisi et Rimini. — Quand Isis brille sur les collines, sur les rivages et sur les cîmes, vers le midi, le paysan de l'Ionie se signe et dit : ce soir la pluie. — Dans le pays de Sésostris, de Sérapis, d'Apis, d'Osiris et d'Isis, l'ibis tranquille bâtit son nid parmi les lis et les iris. — Bandits sinistres, six nihilistes de Tiflis, hier à minuit, ont entrepris de détruire par la dynamite la citadelle de Nijni.

38. **Remarques.** — L'I a pour unique équivalent l'Y: c*y*gne, mart*y*r, t*y*ran, s*y*stême, etc.

L'Y, dans une foule de cas, égale deux ***i*** : pa*y*s, ro*y*al, ra*y*on, jo*y*eux, appu*y*er, vo*y*age, qui se prononcent régulièrement, pai-is, roi-ial, rai-ion, joi-ieux, appui-ier, voi-iage.

Associé à l'**A** ou à l'**E** ou suivi d'un **N** ou d'un **M**, **I** devient un **E** : pla*i*ne, ve*i*ne, ser*i*n, th*y*m ; précédé d'un ***O***, il a le son de l'**A** : mo*i*ne, fo*i*, etc. Surmonté d'un tréma, comme dans Moïse, l'I se détache toujours de la voyelle qui le précède, et ne se combine que rarement en diphtongue avec celle qui suit, comme dans aïeux. D'ordinaire il forme une syllabe, seul, comme dans laïque, ou suivi d'une consonne, comme dans Laïs.

I est nul enfin dans un certain nombre de mots, tels que : o*i*gnon, enco*i*gnure, Engh*i*en, qui se prononcent o-gnon, enco-gnure, En-ghen.

Par ordre d'importance numérique, les I occupent, en français, la troisième place après les E et les A. Une seule forme de la bouche suffisant à les émettre tous, la durée seule les différencie.

« Dans l'intérieur d'un mot la voyelle est plutôt longue

devant un son-consonne doux ou continu, et plutôt brève devant un son-consonne dur ou explosif »[1].

Entre l'I long et l'I bref, la différence de durée est rarement considérable. Est toujours long, l'I surmonté d'un accent circonflexe : *épître, belître*, etc. — Est très bref l'I, première voyelle d'une diphtongue *ïambe, aïeux*, etc.

1. Favre, I, p. 85.

V

LA RÉSONNANCE O

39. **Le mécanisme de l'O.** — La prononciation correcte de l'O exige un mécanisme intermédiaire entre A et OU. Comme l'OU, l'O projette les lèvres en avant tout en laissant le larynx très bas. Comme l'A, l'O fait éclater le son à l'intérieur de la bouche ; la position des lèvres est assez exactement représentée par la forme arrondie de la voyelle elle-même. Plus l'orifice labial se dilate, plus l'O est ouvert. Le son de l'O est plus intérieur que celui de l'A, mais moins guttural que celui de l'OU. Expérimentez : A, O, OU — OU, O, A. Pendant l'émission de l'O la langue est recourbée en forme d'arc ; la partie antérieure se déprime pendant que la partie postérieure se relève assez haut vers le voile du palais « de manière à rétrécir le passage de l'air, mais sans toucher par aucun point le palais, ni les limites alvéolaires de l'arcade dentaire supérieure. » La sonorité de l'O sera excellente si, à la pression des coins des lèvres sur les œillères comme pour l'I, on ajoute le soulèvement très prononcé de la lèvre supérieure, pour retenir le voile du palais à sa hauteur maxima, et empêcher toute sonorité nasale.

40. **L'émission correcte de l'O.** — ***Où sont aujourd'hui nos Jérôme et nos Chrysostôme ? Si des hommes frivoles, ô Sauveur, osent nier l'autorité de ta parole, n'est-ce pas beaucoup notre faute, la nôtre, à nous tes orateurs ? Orateurs monotones et mornes auditeurs, tout dort. O Nautonnier, rends-nous l'orage ! flots profonds, tonnerres sonores, vous réveillez jus-***

ques aux morts. — D'un pôle à l'autre et de l'aurore jusqu'au couchant, à Toronto comme aux Comores, à Novgorod comme aux Açores, l'homme honore les Apôtres et les héros. — Par ce temps chaud, au bord de l'eau, dans les roseaux dort le crocodile. — Près du tombeau de son héros, Laocoon offre à Chronos en holocauste un beau taureau aux cornes d'or.

41. **Comment l'O s'écrit.** — L'O a pour équivalents graphiques **AU** et **EAU** : ch*au*d, chap*eau*, ét*au*, bur*eau*.

La combinaison **Œ** sonne **E**, dans œcuménique, œnophile, etc. et **EU**, dans sœur, cœur, manœuvre, etc.

La combinaison **OU** se prononce avec le son propre de l'*ou*, quand il n'y a pas de tréma sur l'un des deux signes.

Dans la combinaison **OI**, le signe **O** rend un son bien voisin de l'**OU** : la loi, etc.

Dans les mots : poële et moëlle, O reste O, mais **E** se prononce **A** : po-ale, mo-ale.

O est nul dans paon, faon, Laon.

42. **Les deux types de l'O français.** — Il y a deux O, comme il y a deux A, l'un bref, aigu, ouvert, comme dans aurore, l'autre long, grave, fermé, comme dans apôtre.

L'intonation brève et ouverte est la règle ; l'intonation longue et grave, l'exception.

O est grave :

Lorsqu'il est marqué d'un accent circonflexe, côte, alcôve, diplôme, etc. Exceptez : hôpital.

Lorsque, dans la pénultième syllabe des mots, il est suivi d'une *s* muette: Cosme, Cosne, Vosges, etc.

A la fin des mots, même lorsqu'il est suivi d'une consonne non articulée : domino, cacao, escroc, galop, gros, sabot, abricot, etc.

Dans les terminaisons où il est suivi d'une *s* articulée : Albinos, Lemnos, Saphos, etc.

Généralement dans les dérivés des mots terminés en *os* : grossier, reposer, désosser, etc.

Et dans les terminaisons en *ose, oser, osier, osion, osité*, prose, glose, rosier, explosion, animosité, etc.

Comme aussi lorsqu'il traduit le signe **AU** et **EAU** : h*au*bert, *auguste*, pe*au*, etc.

Il faut excepter un certain nombre de mots où le signe **AU** ou **EAU** est suivi de **G**, **R**, **S**, et même **T** : *au*gmenter, *au*rore, *au*stère, *au*tel, etc. ; et quelques autres que l'usage seul apprendra : P*au*l, m*au*vais, *au*xiliaire, etc.

VI

LA RÉSONNANCE U

43. **De la bonne sonorité de l'U.** — L' U s'obtient en portant les lèvres en avant de manière à arrondir et à rétrécir l'ouverture de la bouche, dans le but de chasser l'air par une petite issue et pour modifier convenablement l'espèce de sifflement grave qui est le son naturel de cette voyelle. La cavité buccale a une forme intermédiaire entre OU et I, plus rapprochée cependant de l'I que de l'OU, tandis que l'orifice labial est arrondi comme dans l'**OU**, mais encore plus projeté en avant. On obtient une bonne sonorité de l'U en poussant avec force les dents inférieures en même temps qu'on dispose les lèvres comme pour siffler.

44. **Émission de l'U.** — *Sol gluant, rude montée, nuit obscure, chevaux suant, ruant, couverts d'écume, Juan ému, éperdu, hurle dans la rue : huhau ! hue ! — Au pays de Romulus et de Rémus, c'est un us que les noms propres sont en us : Curius, Vulturnus, Lucullus, Duilius, Publius et Rufus. — Au fur et à mesure, fixe par l'écriture tous les noms en ure, et que cela dure : usure, murmure, culture, brûlure, luxure, future, fumure, suture, hure. — Cet hurluberlu, l'eusses-tu cru ? au roi de Suède, dans la rue, a répondu : turlututu !*

45. **Remarques philologiques.** — L'U s'écrit EU à toutes les personnes du passé défini du verbe avoir : j'*eus*, tu *eus*, il *eût*, nous *eûmes*, vous *eûtes*, ils *eurent*.

Il perd sa valeur propre quand il se combine avec une

des voyelles *a, e, o, u,* ou la consonne *n* : *au*teur, n*eu*vaine, *ou*til, œ*u*f, chac*un*.

La combinaison n'a pas lieu, et l'**U** se prononce **U**, lui seul formant une syllabe, toutes les fois qu'il est surmonté d'un tréma : Sa*ü*l, Antino*ü*s, etc.

Entre les consonnes *g* et *q* et une voyelle, tantôt il s'élide, tantôt il s'altère, tantôt il se prononce.

Il s'élide :

Toujours devant un *e* muet non marqué d'un tréma : q*u*e, barq*u*e, alg*u*e, g*u*enon, morg*u*e, etc.

Presque toujours devant un *e* sonore : g*u*érir, q*u*érir, g*u*etter, q*u*êter, endig*u*er, indiq*u*er, conq*u*ête, q*u*ête, q*u*el, etc.

Le plus souvent devant un *i* : g*u*ide, g*u*itare, q*u*ille, q*u*i, g*u*ipure, q*u*inq*u*ina, etc. souvent encore devant un *a* : q*u*and, q*u*alité, q*u*atrain, etc.

Et même devant un *o* : q*u*otient, q*u*olibet, etc.

Il prend l'intonation *ou* :

Dans certains mots d'origine espagnole, tels que : G*u*adalquivir, G*u*atemala, alg*u*azil, etc.

Et dans un certain nombre de dérivés du latin, en particulier dans ceux qui commencent par *quadr* ou par *aqua* : q*u*adruple, q*u*adrangulaire, etc, aq*u*arelle, aq*u*arium, etc.

Il se prononce :

Devant un *e* muet marqué d'un tréma : aig*u*-ë, cig*u*-ë, exig*u*-ë, contig*u*-ë, j'arg*u*-ë, tu arg*u*-ës, il arg*u*-ë ;

Devant un *e* sonore, dans un certain nombre de mots d'origine latine : éq*u*estre, q*u*inq*u*ennal, q*u*esteur, etc. ;

Devant un *i*, dans les dérivés de aig*u*, ambig*u*, contig*u*, exig*u* : aig*u*ille, ambig*u*ité, contig*u*ité, exig*u*ité ;

Et dans une trentaine de mots d'un classement difficile,

tels que : consang*u*inité, ling*u*istique, éq*u*ilatéral, q*u*iétude, req*u*iem, etc.

U se prononce *o* dans les finales en *um* : opi*u*m, for*u*m, laudan*u*m, etc. et dans les mots n*u*ncupatif et rés*u*mption.

Par ordre d'importance numérique, le groupe des U tient le sixième rang parmi les voyelles pures. Une même conformation de la bouche suffisant à les émettre tous, ils ne ne peuvent, comme les I, différer que par la durée. Longs, quand ils sont surmontés d'un accent circonflexe : vous e*û*tes ; brefs quand ils forment la première voyelle d'une diphtongue : h*u*ile, aig*u*ille, etc ; plutôt longs devant un son-consonne doux ou continu ; plutôt brefs devant un son-consonne dur ou explosif.

VII

LA RÉSONNANCE OU

46. **Mécanisme physiologique.** — Dans l'OU le premier rôle appartient aux lèvres. Plus elles s'allongent, plus l'OU devient sourd. L'OU n'est qu'un O fermé. Le mécanisme qui le produit est celui de l'O, mais plus accentué. En même temps que les lèvres se rapprochent en se portant en avant, de façon à ne laisser à l'air qu'une ouverture arrondie assez étroite, la langue se retire un peu vers le fond de la bouche et se relève légèrement. La cavité buccale prend alors la forme d'une longue fiole arrondie sans col ou à col très court. Comme le larynx reste aussi bas que possible, le son résonne à travers tout le tube buccal avant de s'échapper par l'orifice assez étroit que dessinent les lèvres dans leur projection en avant.

47. **Exercices pratiques.** — ***Les hiboux, sous les houx, en août surtout font hou ! hou ! — Entendez-vous ? — Couscoussou ou soupe aux choux, tourlourous que voulez-vous ? — Sur la tour, au point du jour, tous les jours, l'oiseau roucoule. L'avez-vous ouï ? — Oui. — Dans le brouhaha des foules, les filous fouillent les fous et les dépouillent. — Peu ou prou la houle des mers en courroux donne la frousse même aux vieux loups.***

48. **Équivalents graphiques.** — L'OU a pour équivalents graphiques :

Le **W** dans les mots d'origine anglaise : Tram*w*ay, **W**ight, **W**ashington, **W**indsor ;

Le double **O**, également dans quelques mots d'origine anglaise, comme C*oo*k.

Et l'**U** dans un certain nombre de mots d'origine espagnole ou latine : G*u*atemala, aq*u*arelle, q*u*adruple. Voir l'U.

Comme les **I** et comme les U, les OU ayant tous même son, ne peuvent différer que par la durée. Très long, quand il est marqué d'un accent circonflexe, comme dans a*oû*t ; très bref, quand il constitue la première voyelle d'une diphtongue comme dans Béd*ou*in ; plus ou moins long ou plus ou moins bref dans l'intérieur du mot suivant la consonne qui suit.

VIII

LA RÉSONNANCE EU

49. **Comment on l'obtient.** — Le jeu des organes dans l'émission de l'EU tient à la fois de celui de l'O et de celui de l'E : de l'O pour le jeu des lèvres et du voile du palais, de l'E pour celui de la langue. Comme dans l'O les lèvres s'allongent en s'arrondissant et en s'arrondissant creusent les joues, tandis que la langue, comme dans l'E, sans que sa pointe s'éloigne des incisives inférieures, se bombe et se relève en arrière jusqu'à prendre contact avec le palais. Ce double mouvement, en avant pour les lèvres, en arrière et en haut pour la langue, est essentiel à la bonne prononciation de l'EU, et il est d'autant plus accusé que l'EU est plus ouvert. Pour vous en convaincre prononcez plusieurs fois de suite les trois mots j*e*, enj*eu*, et j*eû*ne.

50. **Comment on l'exerce.** — ***Le cœur brisé, l'âme en deuil, ensevelie dans sa douleur, seule, inconsolable, silencieuse, la mère pleure sur un cercueil. — Heureux ceux qui meurent dans le Seigneur ! les cieux deviennent leur demeure ; Dieu récompense leurs bonnes œuvres ; un bonheur pur comble leurs vœux. — Que suis-je ? — Je l'ignore. Où vais-je ? — Je ne sais. Peurs, pleurs, sueurs, douleurs, triste vie, tu n'es qu'un leurre. Jeunesse en fleur, vieillesse en deuil, tout meurt, tout meurt.***

51. **Comment on l'écrit.** — L'EU a pour équivalents graphiques :

ŒU, dans les mots : *œuf*, *bœuf*, *vœu*, *nœud*, *œuvre*, *sœur*, *cœur*, etc.

AI, dans les mots : *faisons*, *faisais*, *faisan*, *bienfaisance*, etc.

ON, dans le mot *monsieur*, qui se prononce *me-syeu*.

E, dit muet, dans les mots : *bretelle*, *besoin*, *ensevelir*, *je*, *me*, etc.

152. **Les deux types de l'EU français.** — L'EU a deux intonations, l'une grave, l'autre douce. La première se fait entendre :

Lorsque **EU** est marqué d'un accent circonflexe : *jeûne* ;

Lorsque **EU** est suivit d'un **X** ou d'un **Z** ou d'une S articulés ou non articulés : je *veux*, *heureuse*, *gracieuse*, *deuxième*, etc.

Avant la diphtongue consonne **TR** : *feutre*, *pleutre*, *neutre* ;

Dans quelques mots qui sortent un peu de l'usage ordinaire : *Deutéronome*, *Eudiste*, *Pentateuque*, *pseudonyme*, *Teuton*, *Maubeuge*, *Neuilly*, etc.

La seconde intonation se fait entendre dans tous les autres cas et spécialement :

Devant la lettre **R** : *fleur*, *sœur*, *Europe* ;

Devant toute consonne finale articulée, *neuf*, *veuf*, *filleul*, etc. ;

Devant une syllabe sourde finale non formée par une *S* *peuple*, *aveugle*, *preuve*, *jeune*.

Les dérivés prennent la même prononciation : *peuplement*, *aveuglement*, *jeunesse*, etc. [2].

1. Branchereau, p. 78-79.

IX

L'E DIT MUET

53. **Rôle de l'E dit muet.** — A l'EU doux se rattache l'E dit muet.

« Toutes les voyelles, dit le docteur Beaunis, peuvent être considérées comme ayant pour point de départ notre E muet — comme dans *je* — qui n'est en somme que l'exagération du murmure respiratoire, quand l'air expiré, au lieu de passer par le nez, passe par la bouche entr'ouverte. La cavité buccale se trouve ainsi dans une sorte de position d'équilibre, d'état indifférent dont elle peut sortir pour prendre alors la forme correspondante à chacune des six voyelles primitives ».

L'E joue dans la langue française un rôle capital. Nulle résonnance n'y est plus fréquente, nulle plus nuancée, nulle plus délicate. La bien rendre est un art difficile autant que nécessaire. Peu y excellent.

L'E français est tantôt sonore, tantôt muet et tantôt nul.

Règle générale, — à l'intérieur d'un mot il est sonore, et à la fin, — il est muet lorsqu'il est précédé d'une consonne, — et nul lorsqu'il est précédé d'une voyelle.

54. **L'E muet médial.** — L'E sonore, à l'intérieur des mots, prend l'intonation douce de l'**EU** dans fl*eu*r, p*eu*ple, bonh*eu*r, avec je ne sais quoi de plus doux encore, de plus nuancé, de plus délicat. « L'E dit muet, dans le corps des mots, n'est pas absolument l'équivalent de l'EU, comme le déclarent la plupart des auteurs. Il y a entre lui et ce dernier exactement la même différence que l'on trouve entre *è* et *é*. L'E est donc un **EU** fermé [1] ».

1. Goguillot. *Comment on fait parler les sourds-muets*, p. 178.

Sans jamais cesser d'être doux, l'E sonne un peu plus fort, — quand il est précédé d'une articulation composée dont le second élément est *l* ou *r*, comme dans grelotter, diablerie, — ou suivi, soit d'une articulation également double comme dans chevreau, levrette, — soit d'une double consonne comme dans ressaisir, ressource, — soit d'un *h* comme dans rehausser, dehors, — soit d'une autre syllabe muette comme dans ensevelir.

Sans jamais devenir complètement muet — surtout dans la lecture ou la parole en public — l'E devient plus sourd, plus discret, plus effacé, lorsqu'il n'est précédé ou suivi que d'une seule consonne : appartement, atelier, besoin, petit, etc. Ici encore les nuances sont nombreuses ; l'usage de la bonne société peut seul servir de règle. On insiste un peu plus sur l'E après le *b* et le *p* : besoin, petit, et entre deux consonnes semblables : sainteté, chasteté, etc., et un peu moins dans les autres cas : demander, redire, ressouvenir, recevoir, ensevelir.

Si faible est la sonorité de l'E dans ces derniers mots que l'oreille ne la saisit plus dans la conversation courante. On dit habituellement, même dans les milieux où l'on se pique de bien parler : d'mander, r'dire, r'souvenir, rec'voir, ensev'lir. « On a même une tendance marquée à supprimer l'E toutes les fois qu'il peut être élidé sans nuire à l'articulation, comme dans Barthélemy, empereur, dangereux, Richelieu, achever, acheter, — que vous ne prononcerez pas : Bartheleumy, empeureur, dangeureux, Richeulieu acheuver, acheuter ; ni Barthelémy, empéreur, dangéreux, Richélieu, achéver, achéter ; — mais Barthel'my, emp'reur, dang'reux, Rich'lieu, ach'ver, ach'ter ». Branchereau.

55. **L'E muet final.**— L'E placé à la fin des mots, lorsqu'il n'est pas précédé d'une voyelle, mérite, dit M. Goguillot, une attention particulière que peu d'auteurs lui ont accordée.

Beaucoup de maîtres se contentent de le négliger et de le faire négliger par leurs élèves. Mais c'est qu'il n'est pas négligeable du tout. Et ne pas lui faire la place à laquelle il a droit, c'est ôter à la physionomie de la phrase prononcée un des éléments qui doivent concourir à l'harmonie générale... Or l'E muet est si fréquent que nous ne saurions trop insister sur le rôle qu'il doit jouer.

« Il est certain,continue notre auteur,que les mots *cap* et *cape* ne se prononcent pas la même chose ; de même pour les mots ***mal*** et ***malle ; but*** et ***butte ; original*** et ***originale ; banal*** et ***banale***, etc. » Cependant cela devrait être si l'E muet était absolument négligeable. On a donc grand tort de le négliger. Que faire alors ? Le prononcer résolument à la façon des gens du peuple dans le Midi et dire comme eux : l*eu* Pap*eu*, un*eu* parol*eu ?* Ce serait tomber dans un excès ridicule. La vérité est entre ces deux extrêmes, entre tout et rien. La bonne règle, au dire de M. Goguillot, se formule ainsi :

« Pour l'articulation de l'E muet à la fin des mots, les lèvres et la langue prennent la position voulue pour le prononcer réellement, mais les cordes vocales ne vibrent pas. On entend un simple chuchotement résultant du passage du souffle à travers les organes ainsi disposés, mais qui suffit à révéler la présence de l'E. Celui-ci, dans ce cas, est bien dit muet » [1].

Il est fait exception à cette règle pour les monosyllabes : je, te, me, ne, se, de, que, et, le, qui se prononcent : j*eu*, t*eu*, m*eu*, etc., j*eu* veux, j*eu* puis, qu*eu* faire, etc.

La prononciation *eu* est obligatoire toutes les fois que le mot qui précède le monosyllabe est terminé par un E muet : miracle de grâce. « En dehors de ce cas, on peut, dans la conversation, élider l'E quand il n'y a qu'un monosyllabe :

1. L. c., p. 267-268.

un pot d'vin. S'il y a plusieurs monosyllabes de suite, on élide l'E alternativement : Que n'me l'demandiez-vous? Cependant s'il n'y en avait que deux de suite, et qu'on voulût donner à sa lecture une grande solennité, on pourrait prononcer les deux E demi-muets ». Branchereau.

L'E final ordinaire lui-même cesse d'être muet lorsque le mot suivant auquel il doit être lié commence par une ou plusieurs consonnes, ce qui est le cas de tous les mots unis par le sens, tels que le substantif et son adjectif : aimable jeune homme, miracle surprenant ; — et à plus forte raison de tous ceux que joint un trait d'union : montre-moi, Notre-Seigneur, etc. — Il en est de même lorsque l'E final est suivi d'une consonne qui doit se lier, de l'*s* du pluriel par exemple, devant un mot commençant par une voyelle : aimables-enfants, jeunes-hommes, etc.

L'exception est ici toutefois plus apparente que réelle, et voici pourquoi. Les deux mots ainsi unis ont beau être écrits séparément, ils sont prononcés par une seule émission de voix ; l'E final du premier mot, en dépit de l'écriture, est phonétiquement un E médial, et à ce titre devient un **EU**.

56. **L'E nul.** — L'E enfin est non seulement muet, mais nul :

Chaque fois qu'il est précédé d'une voyelle : armée, cognée, folie, vie, morue, tortue, jouera, priera, niera, etc.

Dans les terminaisons en *aient*, en *ient* et en *ent* : ils aimaient, ils crient, ils parlent.

Dans les mots suivants : j'eus, tu eus, etc., surseoir, asseoir.

Lorsqu'il est euphonique, comme dans bourgeois et geôlier.

X

LES RÉSONNANCES DITES NASALES

57. **Comment elles se forment.** — Durant l'émission de toutes les voyelles pures, sans exception, la communication est interrompue entre les fosses nasales et le larynx. Dans la plupart des cas l'occlusion est complète. Si on verse de l'eau dans le nez pendant qu'on prononce nos sept voyelles, c'est à peine si quelques gouttes arrivent au gosier, dans l'E et l'A seulement. — Dans tous les cas l'occlusion est poussée assez avant pour empêcher le passage de l'air expiré : la glace d'un miroir devant l'orifice des narines pendant qu'on prononce ou qu'on chante A, E, I, O, U, OU, EU, n'est même pas ternie. Rien de plus facile que de s'en convaincre par expérience.

Cette occlusion est le fait du voile du palais qui, se relevant au moment de l'émission d'une voyelle, vient s'appliquer contre la paroi postérieure du pharynx. Pour certaines voyelles, le mouvement ascensionnel du voile s'accomplit fatalement jusqu'au bout : impossible de les prononcer tant que toute communication n'a pas été interrompue entre le pharynx et les fosses nasales ; pour certaines autres, au contraire, le mouvement du voile peut être interrompu à une distance plus ou moins grande du terme : on peut les prononcer sans fermer complètement les fosses nasales.

Les premières n'ont qu'un son fondamental toujours buccal ; les secondes en ont deux, l'un buccal, l'autre nasal. Essayez de faire passer par le nez, à un degré quelconque, le son de l'OU, de l'U, de l'I ; impossible. Dès que vous ouvrez les fosses nasales, l'OU, l'U et l'I, ou ne sortent plus,

ou sortent méconnaissables, transformés en bruits qui n'ont rien d'humain : OUN, UN, IN.

Rien de plus facile, au contraire, que d'émettre par les narines une partie du son constitutif de l'EU, de l'A, de l'E, de l'O. Exemples : ***un, en, dinde, on*** (1). Il y donc deux manières de prononcer l'EU, l'A, l'E et l'O ; uniquement par la bouche, comme l'OU, l'U et l'I ; par la bouche et par le nez, comme dans EUN, AN, EN, ON. Dans ce dernier cas, les voyelles EU, A, E, O, sont dites nasales.

58. **Que le nez n'est pour rien dans l'émission des nasales.** — Le passage de l'*air* à travers le nez n'est nullement nécessaire à la production du *son* dit nasal ; l'expérience prouve au contraire que la nasalité devient plus forte à mesure que faiblit l'émission par le nez du souffle respiratoire. Vous n'avez pour vous en convaincue qu'à parler quelque temps en rétrécissant graduellement l'orifice des narines, par une pression progressive sur les parois extérieures du nez ; plus cet orifice se rétrécira, plus la nasalité deviendra puissante. C'est qu'en réalité la résonnance dite nasale se produit surtout dans la partie supérieure du pharynx et ne requiert pour éclater qu'un simple déplacement du voile. Ce déplacement a toujours lieu d'arrière en avant puisqu'il s'agit de prévenir ou de supprimer le contact du voile avec l'arrière-pharynx que l'émission des voyelles pures amène naturellement. Cela ne va pas sans un effort assez énergique qui se traduit toujours par une augmentation de l'intensité du son. Aussi la voyelle nasale retentit-elle plus éner-

(1) On peut voir clairement par ces exemples le peu de cas qu'il faut faire pour découvrir le vrai son d'une voyelle nasale, du signe graphique qui le représente. Sur quatre sons, un seul, l'O, est représenté ici par le signe qui lui convient. L'EU phonique, graphiquement devient un U, dans *un ;* l'A devient un E dans *en*, et l'E un I dans *dinde.*

gique et plus sonore que la voyelle pure correspondante : A, AN ; E, IN ; O, ON ; EU, UN.

59. **Deux précautions essentielles.** — Pour bien prononcer les nasales, deux précautions s'imposent, également essentielles :

La première, est de respecter toujours la voyelle fondamentale, et de faire entendre, suivant les cas, un A, un E, un EU ou un O parfaitement net ;

La seconde, est de ne pas séparer les deux résonnances buccale et nasale, en décomposant le son de façon à dire, comme dans le Midi : A-NE, E-NE, EU-NE, O-NE. Leo-*ne* passera u-*ne* a-*ne* à Mila-*ne*, pour : Léon passera un an à Milan.

Le moyen d'éviter l'inconvénient d'une double résonnance dans l'émission des nasales, est de faire en sorte que le larynx ne commence à vibrer qu'à l'instant même où le rapprochement se fait entre le voile du palais et la face postero-dorsale de la langue. « On peut le constater, dit M. Goguillot, en touchant simultanément le larynx et les ailes du nez. Dans la bonne émission des nasales, les vibrations s'accompagnent toujours, ne se suivent jamais. »

C'est un grand enfant qu'un rien ébranle, qu'un rien enchante. — C'est un inconscient ; son imprévoyance fait qu'il se lance avec entrain dans les dangers les plus certains. — C'est un dindon ; indolent, inintelligent, tout à l'instinct, il n'entend rien aux desseins les plus transparents de son prochain.

60. **Comment s'écrivent les quatre nasales.** — Les voyelles pures susceptibles de nasalité n'étant qu'au nombre de quatre : l'A, l'E, l'EU, et l'O, et le signe expressif de toute nasalité étant la consonne N, si notre orthographe fran-

çaise reposait uniquement sur les lois de la phonétique, nous n'aurions besoin pour écrire toutes nos nasales que des quatre signes graphiques : AN, EN, EUN, ON.

Malheureusement il n'en est rien. Nulle part, mieux que dans la manière dont nous écrivons les nasales, n'éclate la déroutante fantaisie de notre orthographe.

Parfois l'N devient une M, comme dans j*am*bon, s*em*piternel, s*om*bre, parf*um*. Souvent il est ; suivi d'une ou de plusieurs consonnes muettes, telles que — l'**S**, caractéristique du pluriel : les *ans*, les *uns* ; — le T, commun à beaucoup d'adjectifs, à la troisième personne du singulier de certains verbes et à plusieurs autres mots : méch*ant*, ge*int*, déf*unt*, Dup*ont*. — le **C**, comme dans jo*nc* ; — le **CT**, comme dans instin*ct* ; — le **G**, comme dans lon*g* , — le **GT**, comme dans vin*gt* ; etc., etc.

Mais ces changements sont insignifiants à côté des transformations que subit la voyelle radicale. Qu'on en juge.

A s'écrit aussi souvent E que A : tant, lent, camp, temps. E ne s'écrit **E** que par exception, pour ainsi dire, dans mi*en*, ti*en*, si*en*, bi*en*, li*en*, gardi*en*, mainti*en*. Le plus souvent il s'écrit **I**, comme dans s*im*ple, div*in*, *in*du ; — ou **Y**, comme dans t*ym*pan ou s*yn*taxe ; — ou **AI**, comme dans p*ain*, dem*ain*, loint*ain* ; — ou **EI**, comme dans s*ein*, dess*ein*, p*ein*tre, fr*ein*, etc.

EU s'écrit presque toujours **U** : *un*, parf*um*, al*un*, h*um*ble, etc. Par exception, il s'écrit **EU** dans M*eun*g et j*eun*e.

O seul s'écrit toujours comme il doit s'écrire, c'est à dire par un O, sauf dans le mot p*un*ch, prononcez ponch.

Mais les caprices de l'orthographe ne peuvent rien contre les lois de la phonétique. Elles ne feront jamais qu'il y ait plus de quatre syllabes nasales. De quelque signe graphique qu'on les revête, toutes nos nasalités sont donc ou des A, ou des E, ou des EU, ou des O, modifiés sans doute par les résonnances du pharynx, mais toujours reconnais-

sables sous leurs modifications et restant quand même des A, des E, des EU, des O.

Le difficile est de savoir exactement laquelle de ces quatre syllabes représente tel ou tel signe graphique. Mais c'est là affaire de mémoire et d'habitude. Quand on saura que parmi les équivalents graphiques de l'E ne se trouve jamais l'U, on ne sera plus tenté de prononcer un, èn et chacun, chaquèn, et quand on aura appris que l'EU nasal s'écrit **UN**, on dira tout naturellement comme il faut dire : ***eun***, chaque***eun***, et ainsi de toutes les nasalités.

X

L'ACCENT PROVINCIAL

61. **Altérations de voyelles.** — Les voyelles se différencient les unes des autres par le timbre et par la durée. Chaque voyelle résonne ainsi, c'est sa loi essentielle, constitutive, car elle est cette résonnance ou elle n'est rien ; et cette résonnance s'arrête ici ou là, suivant les cas, tantôt brève, tantôt longue et tantôt moyenne, c'est sa loi accidentelle et conventionnelle. Le parleur correct respecte ces deux sortes de lois, donnant à chaque voyelle la résonnance nécessaire et, à chaque fois, s'arrêtant où il faut.

Cela nous autorise à mettre en garde le lecteur contre deux sortes de fautes, dans l'émission des voyelles : celles qui consistent dans l'altération du timbre, de beaucoup les plus graves, et celles qui constituent un simple changement dans la juste durée.

Le respect des lois du timbre nous interdit : 1° de faire résonner ailleurs que dans la bouche les voyelles buccales ou pures, c'est-à-dire, de nasiller.

2° De faire résonner ailleurs que dans le nez les voyelles nasales, de les transformer, par conséquent, en voyelles pures, ce que plusieurs appellent nasonner : *bodabi* pour *mon ami*.

3° De substituer une voyelle pure ou nasale à une autre voyelle du même ordre, de prononcer *chacun, chaquin* et *œuvre, uvres*, substituant dans le premier cas, à la nasale de l'EU, celle de l'E, et dans le second, mettant un U à la place de l'EU.

4° De confondre, parmi les résonnances pures, dans le même groupe, celles qu'on désigne par le qualificatif d'ou-

vertes avec celles qu'on appelle fermées, de prononcer ***pâte patte, haute, hotte*** et ***tête, tette***, etc.

Le respect des lois de la durée défend, de faire longue une brève, de dire, par exemple: ***du pâlai d'un jeune lâpin,*** pour, ***du palais d'un jeune lapin***; et de faire brève une longue en disant: ***d'un polle à l'otre***, pour: ***d'un pôle à l'autre,*** etc.

Il ordonne de donner à chaque voyelle, dans chaque cas, la durée que lui assigne l'usage, de prononcer l'*a* long, dans v*a*gue, moyen dans l*a*me, et bref, dans *a*cte, etc.

62. **Comme à Paris ?** — « Le français, dit l'abbé Rousselot, n'a pas encore réussi à imposer son système vocalique. En adoptant la langue de Paris, la province a pu remanier ses consonnes : elle avait, en général, peu à faire, et puis les différences étaient choquantes, mais elle n'a guère touché aux voyelles.

« Le Français, du reste, ne s'est pas montré exigeant sur ce point. Dans sa patrie même, il ne semble pas tenir à une homogénéité parfaite. Il permet pour les voyelles quelque chose de vague et de flottant... La province non plus ne tient pas à reproduire les voyelles parisiennes, et, pour ne parler que de moi et de mes compatriotes, nous avons l'oreille blessée par certaines voyelles de Paris.

« Mais ce n'est pas le français parlé qui se répand ; c'est le français des livres ; et celui-ci est plus accommodant encore. Chacun n'y lit que les voyelles de son propre parler. L'enseignement vient rectifier quelques points ; mais ces points sont peu nombreux, tant est grande notre indulgence en cette matière ! Du reste les maîtres ont souvent les défauts de la région où ils enseignent, s'ils n'en ont pas de pires. Au surplus, l'enseignement ne corrige pas toujours. Plus d'un son barbare peut invoquer sa paternité. A côté de l'influence des maîtres, il y a la tendance trop générali-

satrice des élèves qui est une nouvelle source d'erreurs. Je disais : ***mé pér*** « mes pères ». Corrigé pour ***pèr***, j'ai cru qu'il fallait de même changer ***mé*** en ***mè*** et je dis : ***mè mèr***... Il n'y a pas de règle précise pour fixer le timbre des voyelles [1] ».

Celle que Legouvé nous propose n'a donc que la valeur d'une indication générale :

« Il faut donner aux voyelles l'intonation acceptée par Paris. Paris donne la loi en fait de voyelles. Presque toutes les provinces, surtout les provinces méridionales, ont, en prononçant les voyelles, un accent qui prête au ridicule [1]. »

Pratiquement on fera bien de relire attentivement la description physiologique donnée plus haut, de l'émission de chacune des voyelles, et de faire, avec méthode et persévérance, seul ou avec un maître, en vue de rectifier ou d'améliorer sa prononciation, les exercices indiqués, insistant surtout sur les voyelles dont la juste émission offrirait pour nous des difficultés particulières.

1. *Les modifications phonétiques*, etc , p. 54.
1. *L'art de la lecture*, p. 51.

CHAPITRE III

ARTICULATION DES CONSONNES

I

PHYSIOLOGIE ET GRAMMAIRE

63. — **Définition de la consonne.** — Les consonnes n'ont qu'une sonorité très dépendante et le plus souvent toute d'emprunt ; leur valeur phonétique se tire presque uniquement de leur liaison avec les voyelles qui les précèdent ou qui les suivent ; — ***con-sonant*** — elles « résonnent avec » les voyelles. Elles sont constituées par les bruits divers, que le courant produit dans le tuyau vocal, par suite d'obstacles variés qui brisent au passage la colonne d'air expiré.

Dans l'articulation, par suite des mouvements volontaires exécutés par la mâchoire inférieure, les lèvres, la langue et le voile du palais, certaines régions du tube additionnel se rapprochent de façon à constituer une sorte de glotte temporaire susceptible de produire un son sous l'action du courant d'air expiré. Les sons ainsi formés s'ajoutent au son glottique et sont renforcés par lui ; on ne saurait mieux les comparer qu'aux bruits qui, dans les instruments, accompagnent souvent le son musical, râclement de la guitare, frôlement des cordes du violon, souffle de la flûte, etc.

Les sons consonants de la langue actuelle sont, énumérés dans l'ordre arbitraire de l'alphabet : **BE, CH, DE, FE, GUE, JE, LE, LLE, ME, NE, GNE, PE, QUE, RE, SE, TE, VE, ZE**, soit, en tout, dix-huit, et dix-neuf, si l'on y ajoute l'**H** aspirée.

La richesse des langues en consonnes est très variable : on en trouve 48 en hindoustani, 39 en sanscrit, 32 en turc, 31 en persan, 28 en arabe, 26 en cafre, 23 en hébreu, 20 en anglais, 17 en grec, dont trois composées, 17 en latin, dont une composée, 17 en mongol, 11 en finnois, de 12 à 14 dans les principaux dialectes de la Mélanésie, 10 dans le plus riche des dialectes polynésiens, 18 dans quelques idiomes australiens, etc. [1].

64. **Divisions classiques.** — Dans toute consonne on peut considérer le *lieu* où se produit le bruit qui la constitue, et la *manière* dont ce bruit se forme.

Or l'expérience révèle que les régions d'articulation se rencontrent dans trois points principaux : au niveau du voile du palais et de la base de la langue ; au niveau de l'arcade dentaire supérieure et de la partie antérieure de la voûte palatine et de la langue ; au niveau de l'orifice labial.

De là, la division classique des consonnes en ***gutturales***, ***dentales***, et ***labiales***, c'est à dire, en consonnes du gosier, des dents et des lèvres [2].

1. Voir Max-Müller. *La science du langage*. I, 209, suiv.
2. « Il y a des langues, dit Max-Müller, qui rejettent certaines lettres qui nous paraîtraient à nous presque indispensables, et il y en a d'autres où même les distinctions normales entre les gutturales, les dentales et les labiales, ne se marquent pas encore clairement. » Ainsi les labiales manquaient complètement dans les dialectes de la plupart des Indiens indigènes des États-Unis qui tenaient en parlant la bouche constamment ouverte. Ainsi les gutturales, très riches dans les langues sémitiques et plus nombreuses encore dans la plupart des langues sauvages, faisaient complétement défaut dans quelques dia-

Cette division toutefois, ainsi que le remarque Beaunis, ne doit servir qu'à fixer les idées et à faciliter le classement; car, en réalité, il y a un bien plus grand nombre de régions d'articulation, et tous les points intermédiaires peuvent donner lieu à la formation de consonnes. Aussi Max-Müller, par exemple, admet-il neuf régions d'articulation, et il serait aisé d'en multiplier encore le nombre.

L'expérience révèle pareillement que le bruit constitutif des consonnes peut se former de quatre façons différentes, c'est à savoir : par simple rétrécissement du tube vocal ; — par son occlusion complète et momentanée ; — par sa transformation en une sorte d'anche ou languette mise en vibration par le courant d'air expiré ; — par l'abaissement du voile, en vue d'établir la communication entre la bouche et les fosses nasales.

D'où la division également classique des consonnes en ***soufflantes, explosives, vibrantes*** et ***nasales.***

65. **Encore des définitions.** — Les consonnes soufflantes ou sifflantes sont produites par le passage continu du courant d'air expiré à travers le tube vocal volontairement rétréci, au point de former un véritable sifflet. Telles sont : les gutturales **CHE** et **JE** ; les linguales **SE** et **ZE** ; les labiales **VE** et **FE**.

Les consonnes explosives éclatent à l'occasion de l'occlu-

lectes des îles de la Société, dont les indigènes incapables de dire autrement prononçaient Toute le nom du capitaine Cook, le premier explorateur de leur pays. Parmi les labiales, le **D** manque en mexicain, en péruvien et en chinois, l'**S** dans plusieurs langues polynésiennes. L'**F** et le **V** manquent dans la langue australienne, le **V** dans plusieurs dialectes languedociens, l'**F** au sanscrit et au lithuanien. Les nasales si usitées en français n'existent pas chez les Hurons et chez quelques peuplades américaines. Enfin l'**R** manque dans beaucoup de langues et en particulier en chinois. « Il serait bien difficile, dit Beaunis, d'expliquer actuellement ces singularités physiologiques ».

sion tolale du tube vocal. Le son ne dure qu'un instant et se forme, soit au moment de l'occlusion, **AB**, soit au moment de l'ouverture, **BA**. Ces consonnes sont toujours associées à des voyelles qui les précèdent ou qui les suivent, et c'est pour cela qu'on les dit muettes. Telles sont : les gutturales **GUE** et **QUE** ; les linguales **DE** et **TE** ; les labiales **BE** et **PE**.

Les consonnes vibrantes naissent de la vibration communiquée par le passage de l'air expiré à l'espèce d'anche ou de languette artificiellement créée dans le tube vocal, à l'aide surtout de la langue. Elles donnent toujours un son tremblé comme une sorte de roulement. Telles sont : le **RE**, qui se divise, suivant le lieu d'articulation, en guttural, lingual et labial ; et le **LE**, qui se forme par les vibrations de la langue dont la pointe est fixée contre la partie antérieure du palais, et qui est tantôt sec et tantôt mouillé, **LE** et **LLE**.

Les consonnes nasales, le mot le dit, sont émises avec une forte résonnance des fosses du nez. « Dans les trois espèces précédentes, dit Beaunis, — soufflantes, explosives et vibrantes — l'air expiré passe par la bouche et les fosses nasales sont hermétiquement fermées ; mais si on abaisse le voile du palais pour établir la communication, les consonnes formées dans les diverses régions d'articulation prennent un timbre spécial et on a les consonnes nasales », qui sont au nombre de trois : la gutturale **GNE**, la linguale **NE**, et la labiale **ME**.

66. **Consonnes graphiques.** —Tout compte fait, les consonnes seraient donc au nombre de dix-huit seulement, dont six soufflantes, six explosives, trois vibrantes et trois nasales. Si chacune d'elles était représentée, dans le langage écrit, par un seul signe, toujours le même, dix-huit lettres pourraient suffire à noter toutes les nuances de l'articulation. Malheureusement la correspondance entre les éléments graphiques et les éléments phonétiques est loin d'être absolue.

Ainsi, d'une part, un même élément graphique répond quelquefois à plusieurs éléments parlés. La consonne **C**, par exemple, exprime les deux éléments **SE** et **QUE**, dans *c*édille et dans *c*arré ; — le signe **G**, répond à la sifflante **JE**, dans *g*énie, et à l'explosive **GUE**, dans *g*arde ; — le **T**, tantôt se lit *te* comme dans chré*t*ien et tantôt *se*, comme dans dic*t*ion.

D'un autre côté, le même élément parlé peut être exprimé par plusieurs éléments graphiques soit simples, soit combinés. Ainsi, pour nous en tenir à un seul exemple, la consonnance gutturale **QUE** est exprimée graphiquement : par *q*, dans *q*uatre ; par *k*, dans *k*ilomètre ; par *c*, dans *c*arême ; et par *ch* dans *ch*oléra.

Enfin certains éléments parlés ne sont représentés par aucun élément graphique, et ne peuvent être écrits qu'à l'aide de combinaisons artificielles de consonnes ayant séparément une autre signification. Tels le **CHE** de *ch*eval, le **GNE** de sei*gn*eur, et le **LLE** de be*lle*.

De là vient que le nombre des signes graphiques et celui des éléments du langage parlé diffèrent notablement entre eux.

En français, nous avons vingt-et-une lettres. Les voici dans l'ordre alphabétique : **B**, **C**, **D**, **F**, **G**, **H**, **J**, **K**, **L**, **M**, **N**, **P**, **Q**, **R**, **S**, **T**, **V**, **X**, **Z**, **W**, que l'on appelle ***bé, cé, dé, effe, gé, ache, ji, kâ, elle emme, enne, pé, ku, erre, esse, té, vé, ixe, zède,*** double ***vé***.

Mais ces vingt-et-une lettres ne rendent que quinze de nos dix-huit éléments d'articulation, et nous avons été obligés de créer artificiellement le **CHE**, le **GNE**, et le **LLE**.

67. **Remarques générales sur les consonnes.** — Le français a une tendance manifeste à l'amortissement des consonnes à la fin des mots. C'est ainsi que sont aujourd'hui absolument muettes les finales suivantes, signes de sons jadis consonants :

Plom*b*, blan*c*, secon*d*, cer*f*, coin*g*, gri*l*, cou*p*, cin*q*, plancher, la*s*, Dou*bs*, remor*ds*, ner*fs*, cor*ps*, pui*ts*, mi*t*, doi*gt*, si*x*-vin*gt*, ne*z*, etc.

Nombre de signes, à l'intérieur des mots, ont été par l'usage rendus également silencieux. C'est ainsi que souvent une consonne redoublée sonne comme une simple : ra*bb*in, co*ll*ège, co*mm*ode, so*nn*er, a*pp*rendre, ca*rr*o*ss*e, fla*tt*eur. Ainsi encore que certaines consonnes simples respectées par l'orthographe n'existent plus pour la voix : san*g*sue, si*g*net, doi*g*t, Clu*g*ny, Be*l*fort, da*m*ner, auto*m*ne, scul*p*ter, comp*t*er, ba*p*tême, se*p*tier, De*s*cartes, Ba*s*nage, Vo*s*ges, etc.

II

ARTICULATIONS SOUFFLANTES

68. **Le souffle de la gutturale forte CHE.** — Pour articuler correctement le **CHE**, élevez la langue de façon à ce que ses bords latéraux soient mis en contact avec les grosses dents de la mâchoire supérieure ; faites en sorte que le bout de la langue ainsi relevée vienne s'appliquer, en formant un peu gouttière, contre le palais au-dessus des gencives supérieures. Cela fait, chassez l'air avec une certaine impétuosité [1]. En modifiant, comme il convient, l'ouverture de la bouche [2], vous donnerez correctement toutes les articulations usitées.

Cha, chà, châ, ché, chè, chê, chi, chî, cho, chô, chou, choû, chu, chû ; Chan, chin, chon, chun.—Charmants chanteurs des champs, chardonnerets, qui chuchotez en cherchant les charançons dans les charmilles ; du haut des chênes chantez les chaudes effluves du ciel et les changeants chatoiements de la terre. — Chameaux chauves, chevaux chers et charmants chevreaux, broutant de concert choux et chicorée, chiendent et chèvrefeuille, sur le chemin du marché se chamaillent et se laissent choir. Chéticha, shérif

1. De toutes les résonnances le *che* est celle qui entraîne la plus large dépense de souffle.

2. « Dans l'articulation de l'élément *che*, la bouche a une forme particulière qui rend difficile la confusion de cette consonne avec d'autres si ce n'est avec sa congénère *je* : les lèvres s'avancent en entonnoir et les dents sont visibles, celles-ci sont un peu plus séparées que pour *che* et elles se trouvent dans un même plan vertical. » Goguillot.

de Cherchell, changea son chat, son cheval et son chien, pour un chapeau de Ché-ti-Chong, chimiste cochinchinois.

Le son **CHE** n'a pas de signe simple qui lui soit propre ; bien que très caractérisé et très distinct de tout autre, il doit pour s'exprimer emprunter et mêler le signe particulier d'autres consonnes : **C** et **H.**

C a pour équivalents le **SH** anglais : *Sh*erif, et le **SCH** allemand : *Sch*iller, *sch*lague, etc.

Il est détourné de sa valeur ordinaire et se prononce **K** : Quand il est suivi d'une consonne : *ch*lore, *ch*rême, *chr*étien.

Dans les syllabes *chor* et *chir* : *chor*us, ana*chor*ète, *chir*omancie. Exceptez chirurgien et ses dérivés et le nom propre Chiron.

Quand il est précédé d'un **C**, comme dans Bac*ch*anale Grac*ch*us, ou suivi d'une voyelle marquée d'un tréma : A*ch*aïe, Ar*ch*élaüs, etc.

Dans un certain nombre de mots d'origine grecque difficiles à classer : ar*ch*ange, *ch*aos, *ch*œur, *ch*oléra, é*ch*o, Antio*ch*us, eu*ch*aristie, ar*ch*éologie, ar*ch*iépiscopal, etc.

Dans les noms italiens : Bian*ch*i, *Ch*iggi, *Ch*iaramonti, Ma*ch*iavel. On prononce cependant à la française : machiavélisme, machiavélique.

Et généralement à la fin des mots : Ba*ch*, Lo*ch*, Ro*ch*, Zuri*ch* ; sauf dans Au*ch* et pun*ch* où il prend la prononciation *che*.

CHE s'articule **GUE** dans dra*ch*me et ses composés, et il est nul dans almana*ch*. Prononcez dragme, almana.

69. **Le souffle et les signes de la gutturale douce JE.** — On articule le **JE** en donnant une vive impulsion à l'air que l'on fait s'échapper avec force, après avoir appliqué

à peu près le tiers antérieur de la face dorsale de la langue à quelques lignes en avant des dents incisives de la mâchoire supérieure. Dans le **JE** et le **GE** doux, le canal bucco-palatin est moins étroit et le voile un peu plus élevé. Sur les lèvres, le **JE** ressemble au **CHE**. Le son du **GE** est accompagné d'une espèce de frémissement sonore qui se fait entendre dans l'arrière-bouche.

Ja, jà, jâ, jé, jè, jê, je, jeu, jeû, ji, jî, jo, jô, jou, joû, ju, jû ; Jan, jin, jon, jun. — Justice, ô Jéhovah ! les Gentils jettent journellement aux gémonies tes généreux justiciables ; jamais jusqu'à ce jour, tes justes n'ont gémi sous joug plus gênant. — Les jours sont revenus des Jupiter, des Junon, des Julien, des Judas. En bas, la jalousie, en haut la jactance ; partout l'injustice ; aux jaseurs, aux jongleurs, aux joueurs, les joyaux et les joies ; aux justes les jeux et les jeûnes. — Tandis que Judas juché au pouvoir juge en jargonnant, comme jadis Jérémie gémit, comme toujours tout genou fléchit et sur les joues jaunies les larmes jaillissent. — Réjouis-toi, ô Jérusalem, Jéhovah va rejeter ces juges menteurs ; ses javelots vengeurs vont jauger les Judas jobards et jocrisses, et bientôt tous ces jaguars, les jarrets brisés, joncheront les champs en jachère des bords du Jourdain.

J a pour équivalent **G** quand celui-ci est placé devant une des voyelles *e, i, é, è* : *g*enou, *g*ivre, *g*ymnase, *g*énie, *g*êne, collè*g*e, pi*g*eon, baga*g*e, etc.

70. **Le souffle et les signes de la linguale forte SE.** — Dans l'articulation du **SE**, les arcades dentaires supérieure et inférieure sont visibles et semblent se toucher, comme

pour I. Le larynx reste muet, le voile du palais se relève, les dents inférieures se portent en arrière des dents supérieures. La pointe de la langue s'applique, soit aux dents supérieures, soit aux dents inférieures, en constituant un canal étroit dans lequel le courant d'air vient se briser contre le bord tranchant des dents. L'air doit être chassé avec force et s'échapper en filets déliés, afin de produire le sifflement qui doit précéder le son vocal et s'unir à lui au moment même de l'abaissement subit de la mâchoire inférieure.

Sa, sà, sâ, sé, sè, sê, se, seu, seû, si, sî, so, sô, sou, soû, su, sû. San, sin, son, sun. — Ciel, si ceci se sait ce soir, ces soins sont sans succès. — Si son successeur suivait ces saints exemples, Cécile, sa sœur, serait sans souci. — L'assassin, sur son sein, suçait son sang sans cesse. — Si c'est cinq sous ces cinq saucissons-ci, ce sera cent six sous ces cent six saucissons aussi. — Saisissant son sabre ce suisse s'est suicidé ce soir à Soissons. — Ces cyprès sont si loin qu'on ne sait si c'en sont.

Le son **SE** s'écrit : non seulement par un **S**, comme dans *s*age, — mais par un **C**, comme dans *c*e*c*i, — mais par un **T**, comme dans po*t*ion, — mais par un **X**, comme dans di*x*, — mais par un **Z**, comme dans ga*z*.

C égale **S**, devant les voyelles *e, é, è, ei, i, y : c*eci, *c*ela, i*c*i, *c*iel, *c*é*c*ité, *c*ygne, *C*écile, *c*einture, *c*ent, *c*erceau. Saint-*C*yr, *C*ésar, etc.

Devant les voyelles *a, o, u :* fa*ç*ade, fa*ç*on, ma*ç*on, re*ç*u, balan*ç*oire.

T égale **S**, dans le trigramme *tia*, dans le corps ou à la fin des mots : abba*tial*, gen*tia*ne, ter*tiai*re ;

Dans un certain nombre de mots en ***tie :*** argu***tie,*** prophé***tie,*** épizoo***tie,*** théocra***tie,*** etc. ;

Dans les finales ***tiel, tieux,*** et ***tien :*** confiden***tiel,*** cap***tieux,*** véni***tien,*** etc. ;

Dans les finales ***tion*** des substantifs : ac***tion,*** na***tion,*** condi***tion,*** péti***tion,*** etc. ;

Dans les terminaisons latines en ***tium*** et ***tius :*** La***tium,*** Helve***tius,*** etc. ;

Dans l'infinitif des trois verbes, balbu***tier,*** ini***tier,*** transsubstan***tier ;***

Dans les mots isolés : pa***ti***ence, pé***ti***ole, quo***ti***ent, sa***ti***été.

T précédé d'un **X** ou d'un **S**, exprimé ou sous-entendu, se prononce toujours. Ex : ve***sti***aire, ge***sti***on, que***sti***on, mi***xti***on, chr***éti***en pour chre***sti***en, ch***ât***ier pour cha***sti***er, etc.

X égale **S**, dans si***x***, di***x***, soi***x***ante, Au***x***erre, Au***x***onne, Bru***x***elles, Beatri***x***, Cadi***x***, et Coccy***x***.

Z égale **S**, dans ga***z*** et Vera-Cru***z***.

71. **Les deux sons de l'S, SE et ZE.** — Le signe **S** sert à exprimer tantôt le **SE**, comme dans : ***Sa situation sénatoriale sera sous peu sûrement sauvée***, tantôt le **ZE**, comme dans : ***Isaac***, ***usé***, ***liseur***, ***asine***, ***blésois***, ***frise***, ***l'usure***. C'est ce qui fait dire aux grammairiens que la consonne **S** prend deux articulations, l'une forte et l'autre douce.

L'S sonne fort :

Quand elle est redoublée : a***ss***a***ss***in, a***ss***ez, a***ss***igner, etc.

Au commencement et à la fin des mots, quand elle sonne : ***s***ang, ***s***érieux, ***s***erin, ***s***candinave, ***s***cande, choru***s*** et relap***s***.

Exceptez : obu***s***, Al***s***ace, Ar***s***ace, bal***s***amine, qui se prononcent : obu***z***, Al***z***ace, etc.

L'S sonne toutes les fois qu'elle se prononce **ZE**.

72. **Quand et comment le signe S est muet.** — Dans un très grand nombre de noms français, l'S est muette soit à la fin, soit au milieu, soit au commencement des mots.

A la fin des mots :

Le signe S est nul chaque fois qu'il ne sert qu'à marquer le pluriel : Nous, vous, leurs, ils.

Il est également nul, à peu près toujours à la fin des mots, dans les noms communs d'origine française appartenant au langage populaire : Décès, accès, succès, bas, gris, colis, bras, gras, frais, dans, sans, etc.

Par exception **S** finale se prononce dans un certain nombre de mots empruntés, pour la plupart, à des langues étrangères, tels que : Albinos, aloès, angelus, anus, atlas, biceps, blocus, fœtus, gibus, iris, jadis, lapis, laps, oasis, obus, omnibus, oremus, mérinos, papyrus, prospectus, rebus, relaps, rhinocéros, sinus, stras, vasistas, vis, etc.

Dans deux mots tout au moins, bis et lis, elle est tantôt sonore et tantôt muette. On donne au pauvre du pain ***bi***, et l'auditoire crie au chanteur qui lui plaît : ***biss***, ***biss!***

On voit des fleurs de ***li*** sur les armes du roi de France ; on a dit très longtemps que la France est le royaume des ***liss*** ; et beaucoup de Français aiment encore le ***liss*** et le cultivent.

Dans le corps du mot :

Deux **SS** sonnent comme une seule : assez, assis, assurance.

Il n'y a d'exception que pour les mots : assentiment, essence, et leurs dérivés, dissentiment, essentiel, etc., accessible, compressible, essénien, précession, procession, transsuder, et transsubstantiation, Nessus, vicissitude, et dans les terminaisons en issime : rarissime, généralissime, etc.

Une seule **S** se prononce dans tous les noms communs où elle n'est pas suivie de *ce* ou de *ci* : espérance, desquamation, etc.

Elle s'élide dans la plupart des noms propres français, quand elle est suivie d'une consonne ou d'une *h* aspirée ; Aisne, Descartes, Deshaies ; et dans une soixantaine de noms

communs où elle est suivie de *ce* ou de *ci* : a*s*cension, a*s*cète, fa*s*cicule, etc.

Au commencement des mots :

S s'élide quand elle est suivie d'un **c** doux ou de ***ch*** : *sc*ène, *sc*ié, *sc*eptique, *sch*iste, etc.

Elle se prononce dans tous les autres cas : *s*abbat, *s*ottise, *s*ûreté, *s*irop, etc.

73. **Où l'unanimité n'existe plus chez les grammairiens.**— L'unanimité n'existe pas, parmi les grammairiens, sur le sort à faire à l'**S** dans les mots suivants :

Fils. Quoi qu'en pensent les grammairiens, la mère fera bien de continuer à dire : mon fi*ss*, et le prédicateur fera mieux de dire : ***Fi*** de Dieu.

Gens. Quelques-uns sont tentés de dire : ces janss-là. Continuons à dire ces *jan*-là, les *jan*-de-lettres seront contents et les bonnes *jan* ne se plaindront pas.

Hélas ! Employé seul se prononce hélass. ***Héla,*** mon Dieu ! serait peut-être plus doux. Hélass, mon Dieu, n'est pourtant pas blâmable, puisque ***héla*** a vieilli.

Mœurs. Les anciens, invariablement disaient *mœur* ; on dit souvent de nos jours que les *mœurss* s'altèrent.

Ours. Au temps de Boileau, ***ours*** rimait avec ***sourds*** : mais qui oserait dire aujourd'hui : « Quel ***our*** que cet homme-là ! » et qui croirait avoir péché contre la grammaire en disant : « Prenez mon ***ourss !*** »

Os. D'aucuns préfèrent ne jamais faire entendre l'S. Ils disent : briser les *o* à un criminel, et jeter un *o* à un chien ; mais la plupart disent sans scrupule : un *oss* et des *o*.

Plus se prononce ***pluss*** dans plus-que-parfait, et ***plu*** quand il exprime un comparatif, ***plu*** grand, ou un superlatif, le ***plu*** grand. Dans les autres cas, est-ce ***plu*** ou ***pluss*** qu'il faut dire ? ***a plu b*** est un peu mou ; je dis ***pluss*** est un peu prétentieux.

Sens. N'en déplaise à l'Académie, qui préfère *san*, tout le monde dit *senss* quand le mot est employé isolément. On dit cependant en composition : *san* commun, *san* dessus dessous, bon *san*, contre-*san* et *san* rassis.

Tous, quoi qu'en pense Littré, se prononce — *touss*, toutes les fois qu'après ce mot, une pause est nécessaire ou possible : ils viendront *touss*, et *touss* viendront, — et *toû* quand il est impossible de le séparer du mot qui suit : *toû* les hommes.

74. Le souffle et les signes de la linguale douce ZE. — Le mécanisme qui donne le **ZE** ressemble beaucoup à celui qui produit le **SE**. Il faut seulement donner plus de fermeté à la pointe de la langue et l'approcher davantage de la partie antérieure du palais. Cela fait, les dents s'entrouvrent un peu, les lèvres s'écartent, et la consonne sort faisant entendre un léger sifflement avant l'émission de la voyelle.

Za, zà, zâ, zé, zè, zê, zi, zî, ze, zeu, zo, zô, zou, zoû, zu, zû ; Zan, zin, zon, zun. — Zacharie, zélé zoologiste zurichois, a visité Zara, Zante, la Zélande et le Zuiderzée. — Plus légère que le zéphir, Zénobie chasse la gazelle dans les déserts de la Syrie. — Lazare et Zozime de Zamora, disciples de Zurbaran, peignirent ce zodiaque avec du zinzolin. — Le zouave Zéphyrin, ancien zingueur, entre le zist et le zest, toujours zézayant, vrai zoïle, semait la zizanie dans la milice du Zanguebar. — Armés de leurs zagaies, les Zoulous agiles chassent les zèbres et les zébus dans les plaines herbeuses de la zône torride du Zambèze à Zanzibar. — Et le z bizarre au corps ratatiné, deux fois dans un zigzag se montre dessiné.

Ze s'écrit **S** dans ba*s*e, et **X** dans deu*x*ième.

S égale **Z** toutes les fois qu'elle se trouve placée entre deux voyelles : ba*s*e, va*s*e, ro*s*e, vi*s*ite, u*s*age. — Exceptez les mots composés dans lesquels le second élément commence par **S** : anti*s*ocial, mono*s*yllable, para*s*ol, vrai*s*emblable, etc.

Dans les mots assez nombreux commençant par ***trans*** ou ***intrans***, toutes les fois qu'elle est suivie d'une voyelle : tran*s*action, tran*s*ition, intran*s*igeant, tran*s*atlantique. — Exceptez : Tran*s*ylvanie et tran*s*ept.

Dans les mots : Al*s*ace, Ar*s*ace, bal*s*amine et bal*s*amique.

X se prononce **Z** dans les composés des noms de nombre deu*x*, si*x* et di*x* : deu*x*ième, si*x*ième, di*x*ième, di*x*-huit.

Z entre comme élément constitutif du son double de **X** dans e*x*amen, e*x*emple, qu'il faut prononcer egzamen, egzemple, etc.

Z final est muet dans les noms communs : ne*z*, ri*z*, frappe*z*, che*z*, etc.

Mais à la fin des noms propres, il s'articule ordinairement en prenant le son de l'**S** sifflante : Fe*z*, Rode*z*, Suare*z*, Coblent*z*, Selt*z*, etc.

Par exception, Fore*z* se prononce Foré, Sée*z*, Sé et Ret*z*, Ré.

ZZ sonne comme **DZ**, dans les mots de provenance italienne : dura*zz*o, pou*zz*olane, me*zz*o-termine, Po*zz*o di Borgo, etc.

Toutefois le mot la*zz*i sonne avec l'articulation simple et se prononce la*z*i.

75. **Le souffle, le signe et l'articulation de la labiale forte FE.** — Les mouvements que nécessite l'articulation de la consonne **FE** consistent à retirer un peu en arrière la mâ-

choire inférieure de manière à toucher légèrement la lèvre de cette mâchoire avec l'arcade dentaire supérieure. La lèvre supérieure s'applique sur l'arcade dentaire correspondante; le larynx reste muet ; le voile du palais est relevé contre la paroi pharyngienne ; la langue se relève vers le palais jusqu'à entrer légèrement en contact avec lui ; la cavité buccale dans son ensemble a la position de l'expiration vocale ou de l'**E** muet, les lèvres doivent s'ouvrir avec vivacité, et l'air, qui s'est d'abord échappé des commissures, doit sortir de la bouche avec impétuosité [1].

Fa, fà, fâ, fé, fè, fê, fe, feu, fi, fî, fo, fô, fou, foû, fu, fû ; Fan, fin, fon, fun. — Fleurs, forêts, flots, faces, profils, tout est flou dans le faire de feu Florentin Fragonard. — Défilez en foule, fils de la nuit, feux-follets falots, farfadets fantasques et fantômes fous ; les enfants frissonnent, les femmes frémissent, les fanfarons fuient. — Voix fûtée, face fouine, front fuyant, méphistophélès fait homme, Félix Florimond, Ferdinand Fabien Friponneau, furetant, fouaillant, fustigeant, mit en fuite filous, fourbes, farceurs, fainéants, financiers et forbans. — Méfiez-vous des finauds et fiez-vous aux faibles d'esprit ; les flatteurs sont faux et les fous sont francs.

F a pour équivalent **PH** dans certains mots tirés du grec : ***ph**are*, ***ph**rase*, Théo***ph**ile*, etc.

F s'articule avec le son propre, ou avec le son du **V**, ou pas du tout ;

Avec le son propre, presque toujours, comme dans *f*aire, pi*f*, pa*f*, bre*f*, tu*f*, etc.

1. « Le souffle n'est, à aucun moment de sa sortie, arrêté ; mais il s'écoule en une nappe serrée, bruissante, phénomène qui a fait donner le nom de sifflante à la consonne *f*. » GOGUILLOT.

Avec le son V, par exception, dans le mot neu*f*, adjectif numéral suivi d'une voyelle ou d'une **H** muette, neuv-ans, neuv-hommes ;

Pas du tout, à la fin de certains mots au singulier, comme cer*f*, ner*f* [2], cle*f*, et de quelques autres au pluriel : cer*fs*, ner*fs*, cle*fs*, bœu*fs*, œu*fs* ; ainsi que dans l'intérieur des mots composés : che*f*-d'œuvre, ner*f* de bœuf, etc.

F se change en **V** lorsqu'on y ajoute une voyelle : veu*f*, veuve, naï*f*, naïve.

F ne se double que dans un certain nombre de mots de formation récente, tels que a*ff*usion, e*ff*usion, di*ff*usion, di*ff*amation, di*ff*raction ; — a*ff*aire se prononce afaire, et a*ff*irmation, afirmation, etc.

76. **Le souffle et les signes de la labiale douce VE.** — **VE** se prononce à peu près par le même mécanisme que **FE**. L'aspect du visage dans les deux consonnes est absolument identique ; même jeu du menton, des lèvres, de la langue, du voile du palais. La seule différence qui distingue, à l'audition, le **FE** du **VE**, consiste dans le bruissement qui accompagne ce dernier. **VE**, au dire de l'abbé Rousselot, ne diffère physiologiquement du **VE** que par une fermeture moins complète et une tension moins énergique des muscles. — Sur la lèvre inférieure légèrement en retrait, placez délicatement l'arcade dentaire supérieure de telle sorte que l'air ne puisse s'échapper que par les deux commissures labiales. Il résultera de ce mécanisme d'abord une espèce de sifflement précédé d'un frémissement guttural, puis une sorte d'explosion qui complétera l'articulation, dès que la lèvre inférieure, cessant d'être appliquée contre la face posté-

2. La prononciation *cer* et *ner* est donnée comme vieillie par le dictionnaire d'Hatzfeld. On devrait dire *cerf* et *nerf* en faisant sonner nettement la consonne finale.

rieure des dents incisives, aura permis à l'air de s'échapper avec violence de la cavité buccale.

Va, và, vé, vè, vê, ve, veu, vi, vî, vo, vô, vou, voû, vu, vû ; Van, vin, von, vun. — Vincent Vialar et Valentin Vermont, vieux vachers vivarois, venus vendredi vendre des veaux à la Villette, ont voulu visiter, vis à vis la villa Vivienne, les vastes verreries de Messieurs Duvouvray, Vavasseur et Vervins. — Vladimir Vratislav, neveu de Winceslas, vainqueur de Vinitza, seigneur de Wilkomir, Tver, Volsk, Saratov, Novgorod, Tchernigov et Vilno, veuf et vieux, revint volontiers aux vœux de sa jeunesse, et vécut vingt ans vénéré dans le couvent de la Vierge, voisin de Vologda, dans la province de Vladivostok. — Avez-vous vu les vagues livides vomies par le Vésuve, sur les vignes et les vergers de la verdoyante villa de Valère ? — Souvent Vivien de Vauvineux vantait au vieux Vulpin de Vieville, les vertus vivifiantes de la vivace verveine.

V a pour équivalent le W dans les mots français ou allemands : Weser, Wissembourg, Wurtemberg, Westphalie, Witiking.

V s'articule toujours et ne s'élide jamais.

III

ARTICULATIONS EXPLOSIVES

77. **Le bruit et les signes de l'explosion gutturale forte QUE.** — La consonne **QUE** se forme en faisant exécuter à la langue et à la mâchoire les mouvements suivants : — Retirez la langue du fond de la bouche, ramenez-en l'extrémité le plus bas possible de façon qu'elle touche à la racine vers le filet, et mettez en même temps sa base en contact avec le palais contre le voile. — Cela fait, abaissez rapidement et énergiquement la mâchoire inférieure ; la voix se produira aussitôt et la consonne fera explosion avec la voyelle.

Ca, cà, câ, qué, què, quê, que, queu, ki, kî, co, cô, cou, coû, cu, cû ; Kan, kin, kon, kun. — Capitaine, combien comptez-vous de canonniers consignés dans le camp de Keroko ? Quatre coquins convaincus d'avoir caché dans leurs caissons quatorze canards et quinze coqs. — Casimir Katkewski de Cracovie, commandant du corps des cuirassiers, écrasa cosaques et kalmouks dans les combats de Kiev, de Kazan et de Kalouga. — Quarante-quatre Suisses des Quatre-Cantons furent condamnés au carcan pour avoir bu au cabaret quarante-quatre kilolitres de kirsch. — Coqs du Kentucky, coucous du Congo, cacatoès de Caracas et canards du Caire, criant de concert font cacophonie.

L'explosion **QUE** est notée par le signe **C**, devant *l*, *r*, *a*, *o*, *u* : *cl*air, *cr*oire, *ca*p, *co*l, *cu*re ; — par le signe **K**, dans *k*ilo ;

— par les signes **CH**, dans lo*ch* et dans *ch*rétien ; — par le signe **Q**, dans co*q* ; — par les signes **QU**, dans *qu*atre, *qu*el, *qu*ai ; — par les signes **CQU**, dans gre*cque* ; — par le signe **G**, dans lon*g* espoir, qui se prononce lonkespoir

78. **Les multiples articulations des divers signes du QUE.** — **K** rend invariablement l'explosion du **QUE** et se prononce toujours comme le **C** de *c*ône et de *c*anard : Kyrie, kilo, kopeck, etc.

CH, qui d'ordinaire rend la soufflante **CHE** se prononce **QUE** par exception dans les mots d'origine étrangère indiqués plus haut.

Q n'a qu'une articulation, celle qu'on entend dans *qua*tre. « Elle se prononce toujours, soit au commencement, soit dans le milieu, soit à la fin des mots. Il n'y a d'exception que pour cin*q* quand il précède le substantif dont il détermine le nombre lorsque ce substantif commence par une consonne : cin*q* soldats : prononcez cin soldats. Il se supprime également dans co*q*-d'Inde, qui se prononce cô-d'Inde ». Branchereau.

Q, quand il n'est pas à la fin d'un mot, est accompagné d'un **U**, qui est muet ou diversement sonore.

Muet, devant un **E** muet qui devient **EU**, q*u*erelle, q*u*e, etc. ; et devant un certain nombre de mots, comme q*u*artier, q*u*olibet, q*u*elq*u*'un, q*u*idam, etc.

Sonore, avec le son **U**, dans plusieurs mots, comme dans q*u*esteur, q*u*ia, q*u*iétude, éq*u*itation, etc ; ou avec le son **OU**, comme dans aq*u*atique, q*u*atuor, etc.

C a le son du **QUE** :

Toutes les fois qu'il est suivi des voyelles *a*, *o*, *u*, sans être marqué de la cédille : *ca*pitaine, *co*lonel, *cu*ré ;

Devant une consonne, sauf en certains cas, devant l'*h* : spe*c*ta*c*le, a*c*tivité, he*c*tomètre ;

A la fin des mots, quand il est articulé : bec, choc, truc, pic, etc. ;

C se prononce toujours au commencement des mots : *ca*rnaval, *ca*rême, etc. ;

Dans le corps des mots, il ne s'élide que lorsqu'il est suivi des articulations *q* ou *k* : acquitter, Locke, etc. ;

A la fin des mots, suivi ou non d'une autre consonne non articulée, il est muet : — toutes les fois qu'il suit une voyelle nasale : blanc, franc, tronc, vaincs, etc., qui se prononcent : blan, fran, tron, vain, etc. ; — et dans les mots : accroc, broc, clerc, cric, escroc, estomac, marc, porc, tabac, échecs, lacs, amict, instinct, succinct, qui se prononcent : accro, bro, cler, etc.

Il se prononce au contraire dans : aqueduc, arc, bec, bloc, caduc, choc, cognac, cric-crac, échec, estoc, grec, bouc, lac, Languedoc, Marc, sac, soc, syndic, tillac, trictrac, turc, busc, bric-à-brac, truc, loustic, mic-mac, pic, aspic et musc, qui se prononcent : aqueduque, arque, bèque, etc.

On n'est pas d'accord sur la prononciation du **C** dans les mots : arsenic, aspect, avec, respect, circonspect, les uns faisant sentir cette consonne, les autres la supprimant. Hatzfeld ne la supprime que pour *aspé*.

Le **C** de donc se fait sentir lorsque cette conjonction commence la phrase : donc, il faut partir ; prononcez donk. — il s'élide lorsqu'il est au milieu de la phrase : Nous allons donc partir, prononcez don. — Doit-il s'élider ou s'articuler lorsque donc termine la phrase ? C'est douteux. Plusieurs disent : partez donck ; mais il est mieux de dire : allons don, venez don, etc.

La rencontre d'un double **C** dans le corps d'un mot présente deux cas :

Suivis des voyelles **E** ou **I**, les deux se prononcent, le premier *k*, le second *se*. Ex : accessoire et vaccin, qui donnent aksessoire et vaksin.

Devant une autre lettre, on ne fait entendre qu'un **K**. Exemple : accabler, accuser, accord, qui se prononcent akabler, akuser, akord.

Par exception, on fait sentir deux *k*, dans : baccalauréat, bac*ch*ante, peccable, sac*ch*arine et saccophore.

La combinaison **CT**, toujours sonore dans l'intérieur : instinctivement, à la fin, est tantôt sonore et tantôt muette.

Muette, généralement après la syllabe *pe* et la voyelle nasale *in* : respect, suspect, instinct, succinct ;

Sonore, dans les autres cas : correct, strict, exact ; prononcez correcte, stricte, exacte, etc.

79. **Le bruit et les signes de l'explosive gutturale GUE.** — Le mécanisme physiologique du **GUE** consiste à appuyer légèrement la pointe de la langue contre la face postérieure des dents incisives de la mâchoire inférieure, en même temps que l'on applique la face supérieure ou dorsale de cet organe contre la voûte palatine ; puis, après une contraction de toutes les parties logées dans le pharynx, on doit vivement remettre dans un relâchement complet l'organe phonateur contracté, pour laisser s'échapper l'air par une sorte d'explosion subite, de manière à articuler dans le fond du gosier cette consonne, qui ne diffère du **QUE**, que parce qu'elle est précédée d'un frémissement ayant à peu près le son faible de l'**E** muet.

Ga, gà, gâ, gué, guè, guê, gue, gueu, go, gô, gui, guî, gou, goû, gu, gû ; Gan, guin, gon, gun. — Grognards grenadiers de la garde, grands gaillards, gardez-vous de vous griser grossièrement dans les guinguettes. — Grégoire, gai garçon de Guingamp, gourmanda les gras propos de Guillaume, gringalet grenoblois, grivois et grondeur. — Gardes-champêtres, gardes-côtes, gardes-pêches et gardes du corps

guettent grotesquement les grenouilles du gouverneur gourmé, gourmet et goguenard.

Le **GUE** s'écrit par exception **C** dans second et seconder, qu'on prononce segond et segonder. Il n'est plus d'usage aujourd'hui de dire segret pour secret et Glaude pour Claude, mais on dit encore reine-glaude pour reine-claude, et zing pour zinc.

Généralement **GUE** s'écrit **G** suivi régulièrement d'un **U** devant **E** et **I** : *gu*érir et *gu*itare ; prononcez ghérir et ghitare.

80. **Les multiples sonorités du signe consonne G.** — Le signe consonne **G** présente jusqu'à quatre sons différents. Il se prononce :

GUE, devant les voyelles **A**, **O**, **U** et devant toute consonne autre que **N**. Ex : *g*lace, *g*alon, ai*g*re, ai*g*u, etc.

GNE, assez souvent devant la consonne **N** : co*gn*ée, compa*gn*on, oi*gn*on.

JE, devant les voyelles **E**, **I** et **Y** : *G*enièvre, élé*g*ie, ombra*g*e, na*g*eons.

K, toutes les fois que le **G** se fait entendre en liaison : sank-innocent, pour sang innocent, etc. Par exception, Bour*g* se prononce Bourk.

Dans les mots où le signe **X** est rendu par deux articulations, quand la seconde se rend par **ZE**, la première est un **GUE** doux : e*x*emple, e*x*orde, e*x*il ; prononcez egzemple, egzorde, egzil.

G se fait toujours entendre au commencement des mots. Au milieu, il s'élide dans san*g*sue, lon*g*temps, si*g*net, doi*g*t, amy*g*dale, vin*g*t, Ma*g*deleine, et dans les mots italiens comme imbro*g*lio, Ca*g*liari ; prononcez imbrolio et Caliari.

A la fin, le plus souvent, il est muet. On l'articule cependant dans joug, zig-zag, Gog, Magog, Alzog, Astorg et grog.

G ne se double dans l'articulation que lorsque le second **G** doit se prononcer **JE**. Ainsi a*gg*raver se prononce agraver, tandis que su*gg*érer se prononce sugjérer.

Le **G** muet terminal des mots sein*g*, poin*g*, coin*g*, étan*g*, ne se lie pas à la voyelle qui suit.

81. **L'explosion et les signes de la linguale forte TE.** — Le **TE** a un mécanisme assez simple. Appliquez le bout de la langue contre la face postérieure des dents incisives supérieures, c'est l'occlusion ; abaissez vivement la mâchoire inférieure tandis que la langue frappe les dents, que jusqu'alors elle touchait simplement, c'est l'explosion. Pendant la production du **TE** le voile du palais reste relevé. A la suite de l'explosion, la langue se retire plus ou moins en arrière des dents inférieures, suivant la voyelle qui suit : presque pas si c'est l'une des cinq voyelles, *a*, *é*, *i*, *eu*, *u* ; un peu plus si c'est un *o* ; davantage si c'est un *ou*.

Ta, tà, tâ, té, tè, tê, te, teu, to, tô, ti, tî, tu, tû, tou, toû ; Tan, tin, ton, tun.— Ton thé t'a-t-il tari ta toux? — Tes trésors tôt ou tard tenteront tes Tartares ; pour eux, les découvrir et te tuer, c'est tout un. — Ta tante et ton tuteur, qui tantôt te tutoient et tantôt te taquinent, trament de t'envoyer trimer à Tombouctou.

Le son **TE** est noté ordinairement par la lettre **T**, comme dans *t*erre, et quelquefois par la lettre **D**, comme dans gran*d*-homme, prononcez gran-*t*-homme, ou par le groupe **TH**, comme dans *th*éâtre, prononcez téâtre.

82. **Les deux prononciations TE et SE du signe T.** — Le signe **T**, quand il n'est pas muet, tantôt sonne **TE** comme dans *t*iare, et tantôt **SE** comme dans iner*t*ie. Deux

prononciations, l'une forte, l'autre douce, la première naturelle et normale, la seconde accidentelle bien que fréquente.

T se prononce **TE**

Au commencement des mots : *t*are, *t*erre, *t*ype, *t*ôt, *t*ue, *t*out, *t*e.

Toutes les fois qu'il est suivi d'une consonne, ou d'une voyelle autre que l'**I** : té*t*rarque, tâ*t*er, ta*t*ouer, tu*t*oyer, etc.

Lorsque l'**I** est lui-même suivi d'une autre consonne : sa*t*ire, sen*t*ine, mu*t*ine, etc.

Lorsque ***ti*** suivi d'une voyelle est précédé de **S** ou de **X** : bas*t*ion, combus*t*ion, dynas*t*ique, immix*t*ion.

Dans toutes les formes en ***tions*** des verbes qui ne terminent pas leur infinitif en ***tier*** : nous, affec*t*ions, édi*t*ions, contrac*t*ions, excep*t*ions, etc.

Une exception est faite pour le verbe châtier, qui, bien que terminant son infinitif en ***tier***, conserve dans tous les cas au **T** le son **TE** : Je châ*ti*e, nous châ*ti*ons, il châ*ti*era, ils châ*ti*èrent, etc.

Dans la terminaison ***tier*** appartenant à un substantif ou à un adjectif, comme aussi dans les terminaisons ***tié*** et ***tiers*** des substantifs : abrico***tier***, al***tier***, moi***tié***, pi***tié***, Poi***tiers***.

T se prononce **SE**

Dans le trigramme ***tia*** dans le corps ou à la fin des mots : abba***tia***le, impar***tia***lité, ini***tia***tive, mar***tia***le, insa***tia***ble, propi***tia***tion, etc.

Exceptez : *ti*are, où *t* est initial, cen*ti*are où l'*i* appartient au premier mot composant centi, et les trois mots éléphan***tia***sis, galima***tias*** et Cli***tias***.

Dans les finales ***tie*** précédées d'une voyelle : autocra***tie***, facé***tie***, argu***tie***, calvi***tie***, épizo***tie***.

Exceptez so***tie*** et le féminin des mots en ***ti*** ; bâti, bâtie ; rô***ti***, rô***tie*** ; ca***ti***, ca***tie***.

Dans les mêmes finales ***tie*** des dérivés d'un mot latin en ***tia*** non précédé du son **S** : Gala***tie***, facé***tie***, argu***tie***, impéri***tie***, etc.

Dans les finales ***tiel*** et ***tieux***, et dans les dérivés où ces deux syllabes se rencontrent : essen***tiel***lement, cap***tieux***, ambi***tieux***, pestilen***tiel***.

Dans les finales ***tien*** des noms propres, dynastiques ou géographiques, non précédés du son ***s*** : Dioclé***tien***, capé***tien***, béo***tien***.

Chrétien fait exception avec ses dérivés parce qu'il vient de chrestien.

Dans les finales ***tion*** non précédées de ***s***, tous les substantifs et de leurs dérivés : ac***tion***, ac***tionnaire***, condi***tion***, condi***tion***nel, etc.

Dans les terminaisons latines ***tium*** et ***tius:*** La***tium***, Ti***tius***, Helve***tius***.

Dans les terminaisons en ***tient***, comme pa***tient***, quo***tient***, etc.

Et dans les mots : pé***tiole*** et sa***tié***té.

83. **Des diverses articulations du TE.** — Le signe **T** s'articule toujours au commencement des mots.

Au milieu il s'élide dans : as***th***me et is***th***me et généralement dans les noms propres composés de Mont et de Pont : Mon***t***pellier, Pon***t***château. Prononcez Monpellier et Ponchâteau. Exceptez Montreuil et Montretout.

A la fin, il est nul dans une multitude de cas : bâ***t***, ra***t***, pla***t***, savan***t***, respec***t***, voi***t***, etc.

Il sonne par exception à la fin des mots suivants : ***abject***, ***abrupt***, ***accessit***, ***aconit***, ***azimut***, ***Brest***, ***brut***, ***chut***, ***Christ***, ***ci-git***, ***cobalt***, ***compact***, ***comput***, ***concept***, ***contact***, ***correct***, ***déficit***, ***direct***, ***dot***, ***Elisabeth***, ***est***, ***exéat***, ***fat***, ***Goliath***, ***granit***, ***gratuit***, ***huit***, ***indirect***, ***indult***, ***infect***, ***intact***, ***intellect***, ***introït***, ***knout***, ***lest***, ***licet***, ***Lot***,

luth, Magnificat, mat, net, obit, occiput, ouest, pat, prétérit, prurit, rapt, raout, rit, rut, sept, satisfecit, sinciput, soit, strict, subit, tacet, tact, toast, transeat, transept, transit, ut, veniat, vivat, whist, zénit, zist, et zest.

TH est muet dans Go***th***, prononcé go, et dans les dérivés : Ostrogo***th*** et Wisigo***th***.

Le **T** de gue***t*** sonne dans gue***t***-apens.

Celui de sep***t*** et de hui***t*** sonne toutes les fois que le mot qu'ils déterminent est passé sous silence : nous étions sett, le huitt mai ; ou que le mot exprimé appelle la liaison : sett enfants et huitt hommes. Hors ces cas, il est muet : sé cents, hui mille.

Le signe **TT**, sauf un très petit nombre de cas, s'articule **T** : A***tt***itude, a***tt***ention, a***tt***rait se prononcent : atitude, atention, atrait, etc.

Le **T** ne se double que dans quelques mots empruntés à l'italien : allegre***tt***o, in pe***tt***o, etc., et dans pi***tt***oresque, gu***t***-***t***ural, intermi***tt***ent, li***tt***éraire, a***tt***ique, sagi***tt***aire et leurs dérivés.

84. **L'articulation de l'explosive linguale douce DE.** — L'articulation du **DE** ne diffère de celle du **TE** que parce qu'elle est plus explosive et précédée d'un frémissement guttural ayant, à peu de chose près, le son faible de l'**E** muet. L'occlusion est plus complète : les côtés de la langue se joignent par son circuit à toutes les dents de la mâchoire supérieure. L'ouverture est plus rapide : la langue frappe plus fort et la mâchoire descend plus vite.

Da, dà, dâ, dé, dè, dê, de, deu, di, dî, do, dô, dou, doû, du, dû ; Dan, din, don, dun. — Didon dîna, dit-on, du dos dodu d'un dindon. — Dieu ! dit soudain le docteur

Didier*, *donnez donc des dattes à Denys Dandolo*, *duc des Dardanelles.

La consonne **D**, qui n'a pas d'équivalent, se prononce toujours, au commencement et au milieu des mots.

A la fin des mots, règle générale, elle s'élide, aussi bien dans les noms propres : Arnau*d*, Richar*d*, Périgor*d*, que dans les noms communs : Gran*d*, ni*d*, glan*d*, sour*d*, etc.

Il n'y a d'exception que pour les mots : Bagda*d*, Conra*d*, Davi*d*, Alfre*d*, Epho*d*, Léopol*d*, Sonderbun*d*, Sun*d*, Su*d*, et talmu*d*.

Le **D** redoublé se fait généralement sentir : a*d*-*d*ition, qui*d*-*d*ité, A*d*-*d*a, etc.

D, à la fin d'un mot, quand il doit se lier au mot suivant sonne **T** : quan*d* on est gran*d* homme, de pie*d* en cap.

Il faut excepter nor*d*-est et nor*d*-ouest qu'il est mieux de prononcer norest et norouest.

85. **Le bruit et le signe de l'explosive labiale douce BE.**— Pour articuler correctement le **BE**, laissez la langue immobile, rapprochez légèrement les lèvres et ouvrez brusquement la bouche. La consonne éclate précédée d'un frémissement sonore qui part du fond de la cavité buccale, suit le palais et sort vivement, après avoir été modifiée par les lèvres.

***Ba*, *bà*, *bâ bé*, *bè*, *bê*, *be*, *beu*, *bi*, *bî*, *bo*, *bô*, *bou*, *boû*, *bu*, *bû* ; *Ban*, *bin*, *bon*, *bun*. — *Bébé*, *beau bambin blond babillard*, *balbutie beaucoup*. — *Barbe-bleue*, *barbare bandit*, *brandissant son sabre brisait dans les bois broutilles et branches* ; *bouillant de colère brisait sous ses pieds bracelets et broches*, *et bravant la braise brûlait ses brebis*.**

Comme le **D**, le **B** n'a pas d'équivalent graphique.

Il se prononce toujours, — soit au commencement des mots : *b*rigand, *b*ureau ; — soit au milieu : a*b*attre, i*b*is — soit à la fin : clu*b*, radou*b*. — Il n'y a d'exception que pour plom*b*, Colom*b*, Dou*b*s et Lefe*b*vre, qui se prononcent plon, Colon, Dou et Lefèvre.

Deux **B** se prononcent comme un seul : a*bb*é, ra*bb*in ; prononcez abé, rabin ; excepté dans ra*bb*i, gi*bb*osité, E*bb*on, A*bb*on et Gi*bb*on. Dites rab-bi, etc.

Le signe **B** sonne **PE** quand il est suivi d'une des consonnes ***C, S, T*** : a*b*solu, a*b*sence, a*b*straction, a*b*cès, o*b*tenir ; prononcez apsolu, apsence, etc.

86. **L'explosion et les signes de la labiale forte PE.** — Le mécanisme du **PE** ne diffère de celui du **BE** qu'en ce qu'il exige plus d'énergie dans l'occlusion et plus de violence dans l'explosion. Le voile du palais se relève contre le pharynx de manière à empêcher la sortie de l'air par les fosses nasales, la langue ne fait aucun mouvement et n'a aucun point de contact avec la partie supérieure de la bouche. Les lèvres, après s'être pressées fortement l'une contre l'autre, se séparent par un mouvement sec et rapide, ce qui permet à l'air retenu dans la bouche de sortir avec impétuosité, mais sans trace du frémissement caractéristique du BE.

Pa, pà, pâ, pé, pè, pê, pe, peu, pi, pî, po, pô, pou, poû, pu, pû ; Pan, pin, pon, pun. — Prends ton plan de Paris, père, pour parcourir en paix, places, palais et ponts. Passons et repassons par les points les plus populaires, par à peu près : Papillon, Parmentier, Petits-Pères, Picpus ; Pierre Picard, Plumet, Poissonnière, Pomart, La Pompe, Popincourt, Le Poussin, Les Prêcheurs, Les Princes, le Progrès, de Provence, Puébla, Puteaux, les Pyramides, Place

des Pyrénées, passage du Pressoir, impasse Panoyaux, puits de Pantin, poterne de la Plaine, pont de Passy, porte du Point-du-Jour.

Noté ordinairement **P**, le son **PE** s'écrit quelquefois **B**. Ainsi a*b*surde, o*b*tus, se lisent a*p*surde et o*p*tus.

Le **P** se prononce toujours au commencement des mots : *p*eu, *p*rière, *p*atience, etc.

Dans le corps des mots, — il se prononce lorsqu'il se trouve entre deux voyelles : pa*p*e, a*p*ôtre, etc. — Suivi d'une consonne, tantôt il s'élide et tantôt il s'articule, sans qu'il soit possible d'établir à cet égard d'autres règles que l'usage : on dit batême et sculteur, captieux et sceptique ; pourquoi ? On prononce sett, settième, exenter, et on dit septante, septuagénaire, et exemption. Pourquoi ?

A la fin des mots, règle générale, le **P** est muet : lou*p* se prononce lou, tro*p* se prononce tro. Par exception le **P** sonne dans crou*p*, ca*p*, Ga*p*, jule*p*, Ale*p*, etc.

Deux **P** d'ordinaire sonnent comme un seul : a*pp*araître. et fra*pp*er se prononcent régulièrement, aparaître et fraper. Font exception, les deux **P** des mots techniques et scientifiques, tels que : a*pp*endice, a*pp*étibilité, et ceux des syllabes hi*pp* et i*pp* suivies d'une voyelle sonore : hi*pp*ique et phili*pp*ique, etc.

IV

ARTICULATIONS VIBRANTES

87. **La vibration et l'articulation du LE.** — Le **LE** a deux articulations, l'une simple, l'autre dite mouillée représentée par **LL**. Pour rendre le son représenté par la lettre **L**, il est nécessaire de replier la langue sur elle-même de telle sorte que son extrémité en s'élevant vienne frapper le palais un peu au-dessus du rebord alvéolaire de la mâchoire supérieure, et de faire précéder l'articulation d'un bruissement guttural semblable à celui du **BE**, du **DE** et du **GUE** ; le courant d'air passe de chaque côté entre les molaires postérieures en faisant vibrer les bords de la langue [1].

La, là, lâ, lé, lè,lê, le, leu, li, lî, lo, lô, lou, loû, lu, lû ; Lan, lin, lon, lun. — Louis Laurent Léveillé de Liouville d'Arlincourt, lieutenant d'artillerie à Blois, dans l'Eure-et-Loir, épouse lundi à Ploërmel, Laure, Léonie Yolande de Lintillac, fille du marquis Lulli de Lalande, seigneur du Blanchétoile, Clairdelune, Beausoleil et autres lieux. — L'illustre amiral anglais lord Liveling de Liverpool louvoya longtemps le long du littoral de l'Atlantique, de l'Islande à Magellan. — Ludwig de Lilienthal, landgrave de Lullendorf, s'en allait, lourd, lent, long, laid, livide et lan-

1. « **L** et **R** touchent au palais à peu près au même endroit, **L** plus que **R**, mais d'une manière différente. Pour **L**, la langue s'appuie par la pointe sur le palais et vibre par les bords. Pour **R**, elle s'appuie par les bords et vibre par la pointe. » Abbé Rousselot, p. 26.

guissant. — Lièvres, gazelles, lynx, loups, éléphants, léopards, tout tremble le long de l'eau dans l'oasis, lorsqu'éclate en pleine nuit, dans le lourd silence de la solitude le lointain hurlement des lions.

Le **LE** s'écrit toujours L.

L s'articule toujours au commencement et dans le corps du mot.

A la fin des mots :

Il s'articule dans tous les mots en *al, el* et *ol :* ba*l*, cie*l*, bo*l*, etc. ; Ainsi que dans les mots en *ul* : nu*l*, rec*ul*, Saü*l*, — excepté cul et ses dérivés, cul-de-sac, etc.

Il s'élide dans les terminaisons en *oul, ouls, ould* et *ault :* so*ûl*, p*ouls*, Sainte-Meneh*ould*, Chateller*ault*.

Dans les terminaisons en *il,* généralement il s'articule : *il,* N*il,* f*il,* l'an m*il,* — mais il s'élide dans : bar*il,* cheni*l,* couti*l,* fourni*l,* fusi*l,* genti*l,* gri*l,* nombri*l,* outi*l,* persi*l,* sourci*l;* et il prend encore souvent le son mouillé dans : avri*l,* babi*l,* feni*l,* grési*l,* péri*l* et grain de mi*l*.

Quand **L** final est précédé de deux voyelles dont la seconde est un I, il ne se prononce pas, mais l'I se détache de la voyelle précédente, comme s'il était marqué d'un tréma : ail, pareil, recueil, œil, fenouil, travail, orgueil, rail, se prononcent comme s'ils étaient écrits : A-ï, pare-ï, recue-ï, œ-ï, fenou-ï, trava-ï, orgue-ï, ra-ï ; mais l'avant-dernière voyelle est plus accentuée que l'*i* [1].

Lorsque deux **L** se rencontrent de suite dans le même mot, si elles ne prennent pas le son mouillé, généralement on n'en articule qu'une ; mo*ll*e, a*ll*iance, ce*ll*ule, se prononcent mole, aliance, celule. Cela est surtout vrai des mots du langage populaire, le peuple tendant toujours à adoucir et à simplifier la prononciation.

1. Goguillot, p. 274.

Les exceptions sont cependant nombreuses. Ainsi on fait sentir les denx L :

Dans *ill* initiales : il-légal, il-licite, il-luminé, etc.

Dans les désinences ***llaire, llation, ller, llant :*** capil-laire, appel-lation, constel-ler, flagel-lant, etc.

Dans les initiales : ***colla, colli, collu :*** col-latéral, col-liger, col-lusion. — Excepter co*ll*ine, et co*ll*ation pour repas, qui se prononcent coline et colation.

Dans les noms propres empruntés au latin et à l'italien : Gal-lus, Antonel-li, etc.

Dans un certain nombre d'autres mots, presque tous em-pruntés à la langue savante, tels que : Al-lah, Bel-lone, el-lébore, Il-linois, libel-ler, nul-lité, syl-labe, etc.

88. **Le son et les signes de LE mouillé.** — « Pour articu-ler le **LE** mouillé, dit M. de Roosmalen, on place la langue au palais comme pour le **LE** simple. Mais au lieu du frap-pement on frotte la langue, comme pour dire lie, cependant sans obtenir tout à fait la résonnance de *i*. Le son est beau-coup plus dental pour la lettre mouillée, et s'opère par un léger mouvement de la mâchoire : fi*ll*e, fami*ll*e. L'articu-lation doit exciter deux petits bouillonnements de salive qui lui ont fait donner le nom de mouillé » [1].

« 1. Le son du **L** mouillé ne se fait plus entendre dans la France du nord, Paris compris ; c'est dire que ce son est appelé à disparaître dans un temps plus ou moins prochain. » Hatzfeld. — **LL** mouillés, dit M. Chervin, se prononcent de deux manières: on prononce dans le midi de la France meilleur, billet, piller, à peu pres comme s'il y avait mé-lieur, bi-liet, pi-lier, tandis qu'à Paris on prononce comme s'il y avait mé-ieur, bi-iét, pi-ier, c'est-à-dire qu'à Paris on supprime géné-ralement **ll** mouillés pour les remplacer par **i** ou par **ye**. — Au Théâ-tre-Français, on prononce les **ll** mouillés à la façon méridionale lé-gèrement adoucie. — Larousse et Littré prononcent comme le Théâ-tre-Français ; Bescherelle ne prononce ainsi que dans la lecture et la déclamation. La Châtre veut la prononciation parisienne ; cependant il réclame la prononciation méridionale dans les noms — non dans les verbes — où l est suivi d'une diphtongue : million, millier, milliard,

Lla, llà, llâ, llé, llè, llê, lle, lleu, lli, llî, llo, llô, llou, lloû, llu, llû ; Llan, llin, llon, llun.— Pareil à la rouille l'orgueil souille les meilleurs exploits. — Malheur aux familles dont les jeunes filles, pour toute industrie, s'habillent, babillent et se déshabillent, a dit un railleur. — Dans la bataille, parmi la mitraille, blessé aux entrailles, Xaintrailles raille les assaillants. — Jus de la treille, liqueur vermeille, que de merveilles tu éveilles dans nos esprits ensoleillés. — Grillons et papillons à millions grouillent et brillent dans nos sillons. — Sur le seuil, toute en deuil, feuille à feuille, elle recueille la dépouille de ces tilleuls.

Le **LLE** s'écrit non seulement par deux **LL**, comme dans bi*ll*e, mais encore : Par **ILL**, dans bata*ill*on ; — Par **IL**, dans pare*il* ; — Par **LH**, dans Mi*lh*au, Jumi*lh*ac, genti*lh*omme, etc. ; — Par **GL**, dans quelques mots d'origine italienne : Bro*gl*ie, imbro*gl*io, Ca*gl*iari, etc. ; — Et par un seul **L**, dans les finales en ***ail, eil, œil, euil, ouil :*** trav***ail***, verm***eil***, ***œil***, cerc***ueil***, tr***euil***, fen***ouil*** ; et dans quelques mots terminés en ***il***, avr***il***, m***il*** (millet) grés***il***, bab***il***, pér***il***, etc. — Cependant l'usage tend à faire entendre ***l*** simple dans avril, mil, grésil, etc.

Le double **LL** a le son mouillé toutes les fois qu'il est précédé de ***ai, ei, eui, oi*** ou ***oui***. Ex. : bai***lli***, corbei***lle***, cuei***llir***, oi***lle***, patroui***lle***. — Précédé seulement d'un I, il se prononce tantôt comme un seul **L**, ex : vi***lle***, mi***lle***, tranqui***lle*** ; — tantôt comme deux LL, ex. : i***ll***égal, capi***ll***aire ;

billon, baillage, Allier, Villiers, que l'on prononce mi-lion, mi-lier, etc. Même observation pour ailleurs, dont **leurs** vient de **lieu**. — Trop prononcer les ll ou les supprimer tout à fait sont également un défaut. Il faut adopter une prononciation intermédiaire. » *La Voix*, 1894, p. 219.

— tantôt enfin comme **LLE** mouillé ; ex. : bi*ll*ard, fami*ll*e, fi*ll*e, etc. — Précédé d'un **Y**, il ne mouille jamais : idy*ll*e, sy*ll*ogisme, Sy*ll*a, etc.

89. **Le roulement du RE**. — Il y a trois espèces de **RE** suivant la région d'articulation : le **RE** labial, le **RE** guttural et le **RE** lingual.

Le **RE** labial n'existe dans notre langue, que dans un petit nombre d'interjections, comme dans le Brrrrrou du froid ; il n'y a pas lieu d'insister.

Le **RE** guttural, produit par les vibrations de la luette, constitue le grasseyement proprement dit, un des vices de la parole les plus répandus. « Le **RE** guttural est celui qu'articulent la plupart des Parisiens et des Marseillais ». Goguillot.

Le **RE** lingual ou ordinaire et régulier s'obtient par l'application des bords de la langue à l'arcade dentaire supérieure ; l'air passe entre la partie antérieure de la voûte palatine et la pointe de la langue et fait entrer celle-ci en vibration. Les oscillations vont du palais au bord des incisives supérieures et elles sont d'autant plus sensibles que le **RE** est associé à une voyelle plus ouverte.

« La région où on roule le mieux le **RE** lingual en France est le Plateau-Central. » Chez nous, dit Darmesteter, au XVIII[e] siècle, **R** palatale ou grasseyée se substitue à l'ancienne **R** alvéolaire (linguale) usitée encore aujourd'hui dans le chant et la déclamation et également conservée dans quelques provinces.

C'est presque uniquement du jeu de la langue que dépend la bonne articulation, du **RE**, c'est donc ce jeu qu'il importe avant tout de bien saisir. « Pour produire, dit le D[r] Colombat, l'espèce de ronflement oscillatoire que représente cette lettre, il importe que la langue se replie de manière à ce que sa face dorsale soit concave et que la pointe soit portée vers

le palais un peu au-dessus des alvéoles des dents incisives supérieures. Dans cette position l'extrémité linguale, mise en mouvement par l'air chassé bruyamment, doit céder à ce fluide avec une sorte d'élasticité qui lui permettra de vibrer aussi longtemps que l'on voudra prolonger le frémissement sonore qui précède l'union de l'**R** avec une voyelle. » Le jeu de la langue dans le **RE** lingual, remarque M. Goguillot, « diffère de celui du **LE** en ce que, au lieu de vibrer sur les côtés, elle vibre par sa pointe seulement et que, au lieu d'appuyer de la pointe contre l'arcade dentaire, elle appuie par ses côtés. Ainsi l'ordre des mouvements de la langue est juste l'inverse chez l'un de ce qu'il est chez l'autre. »

Ra, rà, râ, ré, rè, rê, re, reu, ri, rî, ro, rô, rou, roù, roû, ru rù, Ran, rin ron, run. — Trois gros rats gris creusent trois très grands trous, dans trois gras gruyères de Remiremont. — Tambours roulants, clairons vibrants et tonitruante mitraille, fracas formidable des grandes guerres, terrifiantes rumeurs des farouches colères, effroyables et sourds grondements des tragiques tonnerres, à vous entendre, le lâche frissonne, le faible rougit, et le héros s'élance intrépide et fier. — Crime exécrable, horrible forfait, vendre sa patrie ! Rien, ô traître, n'arrachera ton âme au remords, ta vie à la torture et ta mémoire à l'infamie. — Le ciel rayonnait limpide et pur, le gave rapide et clair murmurait, quand l'humble bergère Bernadette Soubirous vit, pour la première fois, l'apparition céleste, ombre légère et radieuse, poser son pied virginal sur les roses d'un églantier sauvage, miraculeusement fleuries, au flanc des roches Massabielle.

90. Les diverses articulations de l'R. — Le **RE** s'écrit toujours **R**.

R s'articule toujours au commencement et dans le corps des mots.

A la fin des mots, l'R se fait sentir dans les terminaisons : en *ar*, *ard* et *art ;* Oscar, léopard, étendard ; — en *ir :* Mourir, souffrir, plaisir ; — en *or*, *ors* et *ort :* Essor, ors, rapport ; — en *ur :* Pur, sur, dur ; — en *eur :* leur, bonheur, cœur, (exceptez monsieur et messieurs) ; — en *our* et, *ours :* Jour, rebours, toujours ; — en *ers :* Travers, pervers, divers (exceptez Angers et Poitiers).

Il n'y a de difficulté que pour les finales en *er* et *ier*.

L'R est muet :

Dans les infinitifs des verbes de la première conjugaison : Aimer, parler.

Dans les finales en *cher* appartenant à un mot de plusieurs syllabes, comme dans ar*cher*, bou*cher*, maraî*cher*, bû*cher*, qui se prononcent arché, bouché, etc.

Dans les finales en *ger*, comme lé*ger*, messa*ger*, ber*ger*, etc.

Dans les finales en *ier*, comme drap*ier*, pomp*ier*, aumô*nier*, ros*ier*.

L'R au contraire se fait entendre :

Dans les monosyllabes : fer, fier, mer, cher, chair, hier, etc.

Dans la plupart des noms propres : Luther, Niger, Saint-Omer, etc.

Dans plusieurs polysyllabes qu'il serait difficile de classer : enfer, cancer, hiver, cuiller, hier, amer, belvéder.

En général RR s'articule comme R : arriver, perron, carreau se prononcent ariver, peron, careau. Mais cette règle souffre de nombreuses exceptions.

R se double :

Dans les conditionnels et les futurs des verbes terminés à l'infinitif en *rir :* je cour-rai, tu mour-rais, nous acquer-rons.

Dans les noms propres : Bur-rhus, Pyr-rhus, Ver-rès ;

Dans les mots commençant en ***err, irr, horr, torr*** : ***Er**reur*, ***irr**éfléchi*, ***horr**ible*, ***torré**fier* (par exception ***erre**ment* se prononce èrement);

Dans le mot te*rr*eur et ses dérivés.

Dans un certain nombre d'autres mots que l'usage seul peut apprendre, tels que : abe*rr*ation, concu*rr*ence, inte*r*-*r*ègne, na*rr*er, co*rr*oder, po*rr*ection, etc.

Le **R** sonore, à la fin d'un mot, se lie à la voyelle suivante : ***merimmense, fierabras.***

Le **R** muet se lie quelquefois à la voyelle suivante quand il appartient à un infinitif : ***aimeràrire.***

Le **R** suivi de **D**, de **S** ou de **T**, généralement sonore, se lie comme s'il était seul : ***remoramer*** pour remords amers, etc.

V

ARTICULATIONS NASALES

91. **Le son et l'articulation de la labiale ME.** — L'articulation du **ME** se prépare par l'occlusion des lèvres et l'abaissement du voile du palais, et se produit par l'abaissement brusque de la mâchoire inférieure. Une sorte de frémissement sonore, semblable au son faible propre de l'**E** muet, précède l'articulation proprement dite et se fait entendre dans l'arrière-bouche. Le courant d'air passe à la fois par la bouche et par les fosses nasales.

Ma, mà, mâ, mé, mè, mê, me, meu, mi, mî, mo, mô, mou, moû, mu, mû ; Man, min, mon, mun. — Maurice Emmanuel de Noirmoutiers, marquis de Montmorency et Maxime Marcel de Montmirail, marquis de Marmande, momentanément réunis admirent les miroitements marmoréens des murailles de Miramar. — Brise des mers du Midi, combien mélodieusement tu murmures, à travers les mimosas, au moment même où la tourmente emplit la montagne de sombres clameurs, au moment même où la tempête épouvante de ses mornes mugissements les marins tremblants devant une mort imminente. — Mammouth, monstrueux mammifère, moins mort qu'endormi, désormais ranimé par mes mains, mieux que les manuscrits, ta mâchoire redira les merveilles des temps mauvais dont l'homme moderne a perdu la mémoire.

— ***Mouhammed, mufti des Mamelouks, mire complaisamment sa mine de Maure dans les eaux sans murmure de la mer de Marmara.***

ME s'écrit toujours par une **M.**

M s'articule toujours au commencement et à la fin des mots : *m*étéore, *m*aximum. — Elle s'articule de même au milieu des mots lorsqu'elle est suivie d'une voyelle, ou d'une consonne autre que la consonne **N** : a*m*er, duu*m*vir.

Suivie d'une **N**, dans le corps des mots, **M** s'élide dans da*m*ner, conda*m*ner, conda*m*nable et auto*m*ne, qui se prononcent : daner, condaner, condanable et autone. — Mais elle s'articule, dans auto*m*-nal, inde*m*-niser, inde*m*-ne et inde*m*-nité.

Deux **M** se prononcent régulièrement comme une seule : co*mm*ode, co*mm*enter, co*mm*issaire, gra*mm*aire, etc.

Font exception à cette règle :

Les noms propres : Am-mon, Gram-mont, Jem-mapes, Em-manuel, etc. ;

Les mots commençant par *imm* : i*m*-*m*ortel, i*m*-*m*obile, s'i*m*-*m*iscer. — Sauf les deux mots i*mm*angeable et i*mm*anquable qui prennent le son nasal et se prononcent : in-mangeable et in-manquable.

Quelques mots isolés que l'usage apprendra, tels que : com-motion, mam-mifère, som-mité, etc.

M perd sa valeur et devient une **N** quand elle forme des nasales, comme dans : ja*m*bon, se*m*piternel, so*m*bre et parfu*m*.

Le **M** prend le son nasal : Quand la syllabe dont il fait partie est suivie d'une consonne : i*m*bécile, e*m*barrassé, te*m*ps, so*m*bre, etc. Quand, précédé d'une voyelle, il termine le mot : no*m*, dai*m*, parfu*m*, Ada*m*.

Sonore, le **M** se lie, sans altération, à la voyelle qui suit : *albumamusant* ; nasal, il n'admet aucune liaison : parfum exquis.

92. **Le son et l'articulation de la linguale NE.** — Le **NE** se produit par le même mécanisme que le **DE**, mais avec abaissement du voile du palais. Portez la langue sur les alvéoles des dents incisives supérieures ; produisez dans l'arrière-bouche le frémissement qui précède l'articulation des consonnes **JE**, **LE**, **ME**, et abaissez vivement la langue jusqu'au milieu de la bouche en chassant l'air dans les narines.

Na**, **nà**, **nâ**, **né**, **nè**. **nê**, **ne**, **neu**, **ni**, **nî**, **no**, **nô**, **nou**, **noû**, **nu**, **nû** ; **Nan**, **nin**, **non**, **nun**. — **Ni nues, ni neiges, ni naufrages n'empêcheront Napoléon Nestor Nicolas, notable négociant nantais, de noliser cette nuit neuf navires pour Nouméa. — Nos négrillons nouvellement nés nagent nus naturellement, et nonobstant la défense des noirs nautoniers, font la navette sur le Niger nauséabond, à la recherche des nénuphars.

Le **NE** s'écrit toujours par une **N**.

N, nous l'avons dit, sert à former les nasales.

Quand elle n'entre pas dans la formation des nasales, la consonne **N** sonne toujours, au commencement et dans le corps des mots, quand elle est seule : ***n**avire, â**n**e*, etc.

A la fin des mots, elle s'élide : — dans toutes les troisièmes personnes du pluriel des verbes : ils aime*n*t, ils recevaie*n*t, prononcez ils aime, ils recevê ; — et à la fin des mots Tar*n* et Béar*n*, prononcez : Tar et Béar ; mais elle se prononce dans les mots étrangers à la langue française, tels que : Ame*n*, Ade*n*, dictame*n*, spécime*n*, polle*n*, etc.

Deux **N** sonnent ordinairement comme une seule : a*nn*ée, he*nn*ir, ba*nn*ir, so*nn*er, se prononcent : anée, henir, banir, soner.

Exceptez les mots commençant en i*nn* : *in-né*, *in-n*ombrable — sauf i*nn*ocent et i*nn*ocenter ; — les noms propres :

A*n*-*n*a, Ape*n*-*n*ins, Ci*n*-*n*a, Li*n*-*n*ée ; — et quelques mots isolés, tels que les dérivés d'année : a*n*-*n*ales, a*n*-*n*uité, etc., les adjectifs déce*n*-*n*al, septe*n*-*n*al, etc., a*n*-*n*exe, a*n*-*n*ihiler, a*n*-*n*oter, co*n*-*n*exion, co*n*-*n*ivence, ca*n*-*n*ibale, etc.

N prend le son nasal :

Quand, dans la syllabe dont il fait partie, il est précédé d'une voyelle et suivi d'une consonne : plai*n*te, enfa*n*tine, de*n*t, i*n*cisive, etc.

Quand, précédé d'une voyelle, il termine un mot : sulta*n*, chie*n*, bru*n*, crai*n*t, to*n*, pélica*n*, safra*n*.

N terminal :

Sonore, se lie avec la voyelle suivante, en conservant le son propre : Polleninodore, pour pollen-inodore ; lichen-enfleur, etc.

Nasal, il n'admet pas de liaison : pain-amer, chien-aveugle, etc.

Muet, il reparaît pour permettre la liaison du mot suivant avec la consonne qu'il précède. Tarnégaronne, pour Tarn-et-Garonne ; ils aimentarire pour ils aiment-à-rire.

93. **Le son et l'articulation de la nasale gutturale GNE.**— Le **GNE** s'obtient en portant le dessus de la langue au palais tandis que la pointe s'appuie contre les dents de la mâchoire inférieure. Au moment de l'expiration, la base de la langue donnera à peine passage à l'air afin que le son sourd produit par cette résistance continue de passer par les fosses nasales pendant toute la durée de l'articulation vocale de la syllabe. Toute syllabe articulée en **GNE** fait entendre d'abord le son de l'**I**.

Gna, gnà, gnâ, gné, gnè, gnê, gne, gneu, gni, gnî, gno, gnô, gnou, gnoû, gnu, gnû, Gnan, gnin, gnon, gnun. — Eloigne, Seigneur, de tes agneaux, les loups

hargneux, les chiens borgnes et les bergers ignares. — Guignon de Grignancourt, seigneur de Bagneux, geignant et grognon, s'éteignit, poignant détail, poignardé par ses compagnons, dans un coin ignoré des montagnes du Faucigny.

GNE n'a pas d'équivalent graphique.

Il perd le son mouillé, et se prononce ***guene :***

Au commencement des mots : *gn*ose, *gn*omon. Prononcez guenose, guenomon.

Dans un certain nombre de mots étrangers à la langue populaire, tels que : ag-nat, Ag-nus Dei, cog-nat, cognition, diag-nostic, ig-né, inexpug-nable, mag-nat, stagnant, et dérivés, etc.

« Signalons, dit M. Branchereau, deux fautes qui se commettent par rapport au son mouillé **GNE**. — La première est de l'introduire indûment dans des mots où l'*n* n'étant pas précédée d'un *g* doit garder sa prononciation ordinaire, de dire, par exemple, ma*gn*ière, au lieu de manière. — La seconde consiste à le supprimer là où il doit se faire entendre, à dire, par exemple : ma*n*ifique au lieu de ma*gn*ifique. »

VI

L'H ET L'X

94. **Le rôle phonétique de l'H.** — L'H ne répond ni à une résonnance, ni à une consonnance quelconque. Elle est donc, par elle-même, sans valeur phonétique.

On s'en sert seulement pour modifier la valeur d'autres lettres, et cela dans trois cas : — Ajoutée à **C**, elle rend la soufflante **CHE** : ***che**val*, ***ch**at*, etc. — Après **L**, elle donne à cette lettre le son mouillé : Mil*h*au, Jumil*h*ac, etc., prononcez Mi-iau, Jumi-iac. — Combiné avec **P**, elle donne un équivalent de **FE** : P*h*ilippe, Epip*h*ane, etc.

En dehors de ces trois cas, l'**H** est nulle partout où on la rencontre.

Elle est nulle, quand elle suit un *t* ou un *d* : ***thé, Seth, adhérer,*** etc.

Elle est nulle, quand elle suit un *r* : ***rh**ume*, ***rh**éteur*, ***Rh**in*, ***Rh**ône*, etc.

Elle est nulle, même après le *c*, quand *ch* égale *k* : é*ch*o, ***ch**oléra*, etc.

Elle est toujours nulle à la fin des mots : a*h !* o*h !* Sha*h* Lot*h*, Judit*h*, etc.

Elle est nulle même au commencement des mots : *h*omme, *h*istoire, *h*éros, **etc**. Dans un certain nombre de cas cependant, l'**H** initiale indique que le mot auquel il appartient

n'admet, ni l'élision de l'*e* dans l'article, ni la liaison avec le mot précédent. On dit, dans ce cas, qu'elle est aspirée.

« La prononciation courante, dit M. Hatzfeld, réduit l'aspiration à n'être que le signe d'une non-liaison. Bien des gens disent ***la honte,*** comme s'il y avait la onte sans liaison, — C'est ainsi que l'on prononce le ***un,*** le ***onze***. Nous ne parlons pas ici de l'***h*** muette parce qu'elle n'est pas un son, mais seulement une lettre sans valeur pour la prononciation : ***h***onneur, ***h***erbe ; prononcez oneur, erbe. »

95. **L'H aspirée.** — Voici une liste des mots les plus usités où l'**H**, est aspirée, c'est-à-dire, dont l'articulation est précédée d'un arrêt de la voix pareil à celui qui se produit quand on dit correctement ***le-hameau, la-hache, un-homard.***

Hâbler, hache, hagard, haie, haillon, haine, haïr, haire, haler, hâler, haleter, halle, hallebarde, hallier, hallo, halte, haltères, hamac, hameau, hampe, hanap, hanche, hangar, hanneton, hanse, hanter, happer, haquenée, haquet, harangue, haras, harasser, harceler, hardes, hardi, harem, hareng, hargneux, haricot, haridelle, harnacher, harnais, harpe, harpie, harpon, hasard, hase, hâter, hauban, haubert, hautbois, hausser, haut, hâve, havre, heaume, hennir, héraut, hère, hérisser, hérisson, hernie, héros, herse, hêtre, heurter, hibou, hideux, hisser, hocher, hochet, hogner, homard, hongre, hongroyeur, honnir, honte, hoquet, horde, horion, hors, hotte, houblon, houille, houle, houlette, houppe, houppelande, hourder, houri, hourvari, housseaux, houspiller, housse, houx, hoyau, huche, huer, huguenot, humer, hune, hupper, hure, hurler, hussard, hutte.

Ajouter tous les dérivés, adjectifs, verbes et adverbes : ***hacher***, ***hâblerie***, ***hâtivement***.

Le peuple a une tendance très marquée à supprimer l'aspiration. Il dit volontiers : ***les omards***, ***les arengs***, ***les aricots***, ***les ibous***, ***les aches***, etc.

96. **L'H muette.** — En général, la remarque est de M. Crouslé [1], l'aspiration a disparu dans les mots d'origine latine ou grecque, et elle s'est conservée dans les mots empruntés à d'autres langues, telles que l'allemand, l'anglais etc.

Mots latins. — ***Habile, habit, habiter, haleine, hameçon, helvétique, hériter, hésiter, heure, hiatus, hièble, hier, hilarité, hirondelle, histoire, histrion, hiver, homme, honneur, hôpital, horreur, hostie, hostile, hôte, humain, humble, humecter, humérus, humeur, hyacinthe, hybride, hymen.***

Mots grecs. — ***Hagiographie, harmonie, hebdomadaire, hécatombe, hectare, hectogramme, hélice, héliotrope, hellénique, hémérocalle, hémicycle, hémisphère, hémistiche, hémorragie, hépatique, heptagone, heptaméron, hérésie, hermaphrodite, hermétique, hétéroclite, hétérodoxe, hexagone, hexamètre, hiéroglyphe, hiérophante, hippodrome, hippopotame, holocauste, holographe, homogène, homonyme, horizon, horloge, horoscope, hydropique, hyène, hygiène, hygromètre, hypallage, hypocrite, hypothèque, hypothèse.***

Remarques : Les dérivés de ces mots latins et grecs ont également l'**H** muette : ***habileté***, ***harmonique***, etc.

Il y a cependant quelques anomalies. Ainsi les trois mots ***héros***, ***héraut*** et ***hanse*** dont l'**H** est aspirée ont donné

(1) *Grammaire de la langue française*, p. 14. 15.

naissance à ***héroïque***, ***héroïne***, ***héroïsme***, ***héraldique*** et ***hanséatique*** qui ont l'**H** muette.

L'**H** muette a été ajoutée dans l'orthographe française à quelques mots qui n'ont pas d'aspiration en latin : ***huile***, oleum ; ***huit***, octo ; ***huis***, ostium ; ***huître***, ostrea ; ***hièble***, ebulum.

Quelques mots qui n'ont pas d'aspiration en latin, l'ont prise par l'influence des langues germaines et l'ont conservée : ***haut***, altus ; ***hurler***, ululare, etc [1].

97. **Les cinq articulations du signe X.** — L'**X** se prononce de cinq manières différentes : **KS**, **GS**, **K**, **S**, **Z**.

Le plus souvent il sert à exprimer deux résonnances consécutives qui sont toujours une explosive et une sifflante : le **QUE** et le **SE**, ou le **GUE** et le **SE**.

X est l'équivalent de **QUE** et de **SE**, et se lit **KS** :

A la fin des mots, quand il s'articule : Sty*x*, inde*x*, lyn*x*, sile*x*, Féli*x*, etc. — Dans les composants *ex* et *inex* suivis d'une consonne. ***Ex***pert, ***ex***pier, in***ex***tricable, etc. —

Dans le corps des autres mots, entre deux voyelles. Lu*x*e, a*x*iome, ma*x*ime, Ale*x*is, etc.

X égale **GUE** et **ZE**, et se lit **GZ**.

Au commencement des mots : *X*avier, *X*erxès, *X*énie, etc. — Dans les composants *ex* et *inex* suivis d'une voyelle : ***ex***iler, ***ex***act, h***ex***agone, etc.

Parfois l'**X** ne rend qu'une seule résonnance, mais cette résonnance unique est tantôt l'explosive **QUE**, tantôt la soufflante **SE**, tantôt la soufflante **ZE**.

X égale **QUE** et se lit *k* toutes les fois qu'il est suivi de la sifflante **SE** par un **S** ou par un **C** doux : e*x*sudation, e*x*citation, e*x*cellence, etc.

1. *Grammaire de la langue française*, p. 14, 15.

X se lit **SE** dans si*x*, di*x*, et dans Au*x*erre, Au*x*onne, Bru*x*elles, soi*x*ante.

X enfin sonne **ZE** dans les composés de deux, six et dix ; deu*x*ième, si*x*ième, di*x*ième.

Dans le corps et au commencement des mots, **X** se fait toujours entendre. Mais à la fin des mots il est généralement muet : crucifi*x*, dou*x*, vieu*x*, cieu*x*, eu*x*.

VI

DÉFAUTS D'ARTICULATION

98. **La blésité et ses variétés.** — « On désigne, dit le Dr Chervin, sous le nom générique de blésité une foule de défauts de prononciation caractérisés par la substitution, la déformation ou la suppression d'une consonne. »

Les cas de suppression complète, sont peu fréquents. Il se rencontre cependant des personnes qui articulent si peu qu'on entend *o...i...on...* pour *saucisson* et *o... our,* pour *bonjour*. Poussé à ce degré d'indécision et de mollesse, la prononciation apitoie ou irrite, suivant qu'elle a pour cause l'inintelligence ou la vanité, l'infirmité ou la paresse.

Les cas de déformation sont moins rares, surtout s'il s'agit des soufflantes. Plusieurs font précéder ou suivre l'émission de ces consonnes d'une sorte de sifflement qu'il est très difficile de reproduire exactement par écrit, mais qui ressemble à l'adjonction d'une sorte de **LE** mouillé. Ils diront équivalemment, par exemple : *sllau-slli-sllon* pour *saucisson, zlléro* pour *zéro*, *chller-chller* pour *chercher*, etc. Rien de fatigant comme de les entendre, rien de pénible comme de les voir. La langue gémit ; la bouche se contourne ; c'est laid, c'est énervant.

Innombrables sont les cas de substitution. Les plus fréquentes et les mieux connues sont : Le blésement, qui substitue les consonnes douces aux fortes ; le zézaiement qui, à une soufflante, substitue une autre soufflante ; le grasseye-

ment qui donne incorrectement le **RE**, et le mytacisme qui confond l'articulation de certaines explosives.

99. **Le blésement proprement dit.** — Le blésement proprement dit est « un vice de prononciation qui consiste à substituer une consonne douce à une plus dure. » Littré. — C'est dire que ce défaut ne peut atteindre que la prononciation des explosives et des soufflantes, chez lesquelles seules la distinction entre les douces et les dures est bien marquée. Mais même ainsi restreint le blésement admet, du moins en théorie, les formes les plus diverses. A l'une quelconque des consonnes fortes, soit explosives, **QUE**, **TE**, **PE**, soit soufflantes, **CHE**, **SE**, **FE**, peut, semble-t-il, se substituer l'une quelconque des consonnes douces, soit explosives, **GUE**, **DE**, **BE**, soit soufflante, **JE**, **ZE**, **VE**.

Dans la pratique, un petit nombre seulement de ces substitutions se rencontrent. Le remplacement d'une dure explosive par une douce soufflante, ou d'une dure soufflante par une douce explosive, est presque inouï : on ne substitue pratiquement à une explosive qu'une explosive et à une soufflante qu'une soufflante.

Et encore, dans chaque série, la substitution se fait-elle de préférence et presque toujours d'une consonne douce de tel ordre, gutturale, linguale, labiale, à la consonne dure correspondante [1].

C'est ainsi que parmi les explosives, le **GUE** prend la place du **QUE**, le **DE** celle du **TE**, le **BE** celle du **PE**, ce qui permet d'entendre dire *ga-bi-daine* pour capitaine, et *be-dit* pour petit.

C'est ainsi encore que, parmi les soufflantes, le **JE** se subs-

(1) Quelques personnes cependant remplacent la soufflante gutturale forte **CHE** par la soufflante linguale forte **SE**. C'est ainsi qu'elles prononcent : **Château, chevreuil, chimère, sâteau, sevreuil, simère.**

titue plus aisément au **CHE**, le **ZE** au **SE**, et le **VE** au **FE**, ce qui explique pourquoi on peut sans grand effort, à chasser substituer ***jazer***, et de ficelle faire ***vizelle***.

Parfois la substitution se fait en sens inverse, et au lieu de remplacer une forte par une douce, on met une douce à la place d'une forte. Mais la loi de substitution reste la même.

C'est ainsi que certains disent ***pon-chour***, au lieu de bonjour, remplaçant l'explosive labiale douce de *b*on par l'explosive labiale dure de *p*on, et la soufflante gutturale douce de *j*our par la soufflante gutturale dure de *ch*our.

100. **Le chuintement**. — La grande similitude qui existe dans le jeu des organes nécessaire à la production des soufflantes amène facilement, dans le langage, la substitution des unes aux autres.

Innombrable est le nombre des méprises de cette nature, dont l'ensemble a reçu de plusieurs grammairiens le nom générique de sesseyement. Trois seulement méritent une mention particulière.

Beaucoup de personnes, en Auvergne surtout, changent le **SE** et le **JE** en **CHE**, et le **ZE** en **JE**, et disent couramment :

Che chéchuite a beaucoup de jèle, pour ***ce jésuite a beaucoup de zèle ; che chuis chatisfait***, pour ***je suis satisfait*** ; et ***laiche-moi, laiche-moi***, pour ***laisse-moi, laisse-moi***.

On dit qu'elles chuintent. Le chuintement tient surtout à ce qu'en prononçant le **SE** et le **ZE** on avance trop les lèvres et on n'approche pas assez la langue des incisives inférieures. Faire avec persévérance les exercices indiqués plus loin sur **SE** et **JE**.

101. **Le zézaiement**. — Nombre d'individus font entendre

le son **ZE** plus souvent qu'il ne faudrait : *zuze* pour juge et *zeize* pour seize. On dit qu'elles zézaient. Trois soufflantes cèdent facilement la place au **ZE** : le **JE**, — *zeune* pour jeune, *zouzou* pour joujou, etc., le **CHE**, — *ceval* pour cheval, *sarge* pour charge, etc., et le **SE**, — *ze zuis zaze* pour je suis sage, *se zoue avec mon sat, mon seval et mon sien,* pour, je joue avec mon chat, mon cheval et mon chien.

Le zézayeur avance trop la langue et pas assez les lèvres, il fait, par conséquent, tout le contraire de celui qui chuinte.

102. **Le grasseyement et ses variétés.** — De tous les sons consonnants de notre langue, celui dont l'émission demande aux muscles phonétiques le plus grand effort, est assurément le **RE**. Et c'est sans doute pour cette raison que le grasseyement — terme générique servant à désigner tous les défauts dans lesquels on tombe par rapport à l'articulation de cette lettre — est un des vices de la parole les plus répandus.

Peu de personnes prononcent le **RE** avec toute la pureté désirable. D'aucuns le suppriment plus ou moins complétement, et disent, *Pa-hi, Mad-hi, Lond-he,* pour Paris, Madrid et Londres, substituant au **RE** qui s'efface une **H** vaguement aspirée. « Ce vice de la parole, dit le Dr Colombat, de tous les grasseyements le moins pénible à l'oreille, est souvent le résultat de cette fureur de vouloir copier certaines gens de prétendu bon ton qu'une inspiration maladroite porte à se donner des défauts dont voudraient se débarrasser ceux qui en sont réellement affligés. »

D'autres sont portés à confondre **RE** avec **LE**, et à dire *pèle* et *mèle*, pour père et mère.

D'autres ont pris l'habitude de substituer au **RE** une soufflante labiale, de préférence le **VE**, et de dire équivalemment *tvois* pour trois et *vave* pour rare.

D'autres font précéder le **RE** d'une soufflante linguale,

surtout du **RE** et disent ***zrizre*** et ***faizre***, pour rire et faire.

Mais le plus souvent, chez le plus grand nombre, ce qu'on entend, en guise de **RE**, c'est un son sourd et traînard formé dans l'arrière-bouche, et où la gutturale **GUE** joue un rôle prédominant.

Grasseyer, c'est prononcer le **RE**, uniquement avec le gosier, c'est faire vibrer la luette à l'exclusion de la langue et des lèvres ; c'est donner à **RE**, le plus possible, le son de **GUE**, pur ou suivi d'une aspiration qui le mouille : ***tguente tgois*** pour trente-trois, ***Paghis*** pour Paris, ***fgançais*** pour français, etc.

103. **Que le grasseyement est un vice.** — Peu sensible, cette manière d'articuler a quelque chose de doux ou plutôt de mignard qui fait qu'on en laisse trop souvent contracter l'habitude aux enfants, surtout aux jeunes filles.

Poussé à un certain degré, elle constitue un des défauts les plus désagréables chez ceux qui la subissent, et un des ridicules les plus achevés, chez ceux qui, en étant exempts par éducation, comme la plupart des méridionaux, ont la naïveté de se donner beaucoup de peine pour l'acquérir.

« Il est raisonnable, dit le docteur déjà cité, de critiquer ceux qui grasseyent, puisque ce vice de la parole, étant rarement naturel, est presque toujours le résultat de l'affectation, de l'imitation ou d'une habitude dont on peut se défaire. » Un des maîtres de la parole, croit devoir nous prévenir que « de tous les défauts de prononciation le grasseyement est un des plus difficiles à corriger, parce qu'il tient ou à une habitude contractée, ou à un vice organique. On en vient cependant à bout avec des efforts. » — Surtout du grasseyement qui vient de l'habitude. Il suffit de savoir et de vouloir. Dans le **RE** guttural « la langue ne fait aucun mouvement et cet élément a l'aspect du **K.** » Là est le vice du grasseyement. Pour le guérir il faut donc avant tout

s'occuper de la langue, et lui donner, dans l'émission du **RE**, un rôle actif et dominant. Il faut à tout prix sortir le **RE** du gosier, le pousser en avant, imposer silence à la luette et faire vibrer le bout de la langue le plus près possible des lèvres.

104. **Trois remèdes efficaces.** — « D'abord on fait porter la langue vers la voûte palatine, à peu près à trois ou quatre lignes plus en arrière que la partie postérieure des dents incisives de la mâchoire supérieure, de manière que la face dorsale de l'organe phonateur soit concave et que sa pointe élevée soit libre et puisse seule vibrer. Ce résultat est obtenu sans beaucoup de difficulté, si on a le soin de dire à la personne de laisser l'arrière-bouche dans l'inaction, et surtout de ne pas vouloir d'abord articuler l'**R**, mais seulement se contenter de chercher à faire osciller la pointe de la langue en chassant une grande masse d'air, comme pour imiter le ronflement des chats, ou encore mieux le bruit sourd produit par le mouvement de la corde et de la grande roue d'un émouleur. Lorsque par le moyen de cette gymnastique on est parvenu à faire agir seulement le sommet de la langue, il résulte alors un son naturel qui imite à peu près celui de la syllabe ***re***, à laquelle on fait ajouter une autre syllabe, ***tour*** par exemple, ce qui donne ***retour***, ou tout autre, selon la dernière syllabe ajoutée.

« Quand on a obtenu ce résultat, il s'agit de faire prononcer l'**R**, précédée d'une autre consonne, comme le mot ***français***; pour y parvenir, on fait prononcer l'**F** seule, et l'on dit d'imiter ensuite le bruit dont nous venons de parler, et enfin d'ajouter les deux dernières syllabes, ***ançais***, ce qui donne ***fe... rrrrr... ançais, français***, que l'on prononce bientôt convenablement. Il en est de même pour toutes les autres lettres qui peuvent se trouver avant l'**R** »[1].

1. Colombat, p. 274-5.

« Il y a deux lettres, dit M. Legouvé [1], que tout le monde prononce toujours et naturellement du bout de la langue c'est le **T** et le **D**. Eh bien ! Talma qui grasseyait, imagina l'exercice suivant : prononcer vivement et alternativement ces deux lettres ***t*** et *d*, puis peu à peu leur adjoindre la lettre ***r***... c'est-à-dire la tirer pour ainsi dire du fond du gosier où elle s'enfouit ; la forcer de répondre à l'appel de ses compagnes, d'entrer, si j'ose ainsi parler, en danse avec elles. » Ce qui l'obligeait à dire rapidement plusieurs fois de suite ***dr, tr***. Cela fait, il abandonnait sucessivement, d'abord la lettre *d*, puis la lettre ***t***, et de cette façon, la lettre *r*, après avoir vibré avec les autres, vibrait toute seule. Libre à nous d'imiter Talma.

105. **Exercices variés.** — Prononcez donc un certain nombre de fois une quelconque des labiales ***b, p, f, v, m***, en les faisant suivre du **RE** de plus en plus redoublé, ***br, brr, brrrr ; pr, prr prrr... frrr, vrrrrr***, etc.

Articulez un nombre indéfini de fois et de plus en plus vite les deux linguales ***t, d***, suivies de **RE**. Dites en augmentant sans cesse de vitesse, d'abord : ***d, t, d, t, d, t*** ; puis ***dr, tr, drr, trr, drrr, trrr*** ; puis seulement ***tr, trrr, trrr, trrr*** ; puis enfin ***r, rr, rrr, rrrr, rrrrr...*** etc.

« Pour enlever à la langue, dit M. Bourgain, l'épaisseur qui, l'alourdissant, l'empêche de se déplacer, il faut faire beaucoup d'exercices sur les ***r***. D'abord prononcez l'*r*, en disant, pendant des demi-journées entières : ***re, re, re, re*** ; puis faites vibrer des séries d'*r*, ***rrr, rrrrr, rrrrrrrrr*** ; puis prononcez des mots entiers : ***trois gros rats — Raminagrobis, rrrr*** ; enfin ajoutez des lectures où se trouvent beaucoup d'***r*** à rouler.

1. Legouvé, *L'Art de la lecture*, p. 60.

106. **Défauts moins fréquents.** — Quelques personnes, en maintes circonstances, dénaturent l'articulation du **VE** en lui substituant la voyelle *ou*, principalement lorsqu'elle est précédée ou suivie de la voyelle *ou* ou de la diphtongue *oi*. Elles diront par exemple : ép*ouou*ante pour épouvante, ouoûte pour voûte, *ou*oir pour voir, et de*ou*oir pour devoir.

« Fait bizarre, remarque M. Branchereau, mais qui pourtant se reproduit fréquemment dans le langage ; les mêmes personnes qui suppriment le **VE** dans les circonstances dont nous venons de parler, l'articulent indûment au commencement de certains mots où il ne se trouve pas. Par exemple, tandis que l'on prononce une ***ouoûte*** au lieu d'une voûte, on dira de la ***vouate*** au lieu de dire de la ouate, ***voui*** au lieu de dire oui, ***vut***, au lieu de ut ».

D'aucuns vont même jusqu'à substituer une explosive à une soufflante. Un riverain de la Garonne pourra être tenté, surtout s'il est familier d'un des dialectes de la langue d'oc qui n'ont pas de **VE**, de dire, en français, du ***bin*** pour du vin, et ***bibier*** au lieu de vivier. — Nous avons tous entendu de petits enfants dire du ***tucre*** pour du sucre, ***taititement*** pour saisissement, et même ***teval*** pour cheval, et ***étertite*** pour exercice.

CHAPITRE IV

FORMATION DES SYLLABES ET BÉGAIEMENT

107. **La syllabe.** — Émission de voix et syllabe sont, pour nous, deux termes synonymes. Tout ce qui, dans la parole, est d'une seule venue, c'est-à-dire, tout ce qui, pour être articulé, ne nécessite aucune interruption du souffle vocal, pour nous est une syllabe.

Or dans une émission de voix on peut, à volonté, ou ne faire sonner qu'une seule voyelle, comme dans les mots *a, haie, eau, eu, œufs,* qui se prononcent *a, è, ô, u, eu;* ou en faire entendre plusieurs de suite sans consonnes, comme dans *aïe, yeux, ouïe,* etc. qui se prononcent *a-ï, ï-eu, ou-ï;* ou, au son de la voyelle ou des voyelles, ajouter le bruit caractéristique d'une consonne ou de plusieurs, comme dans *elle, la, ouate* et *ouistiti.*

On appelle syllabe pure l'émission de voix qui ne donne qu'une voyelle; diphtongue, celle qui en donne plusieurs; et syllabe composée, celle qui au son des voyelles unit le bruit des consonnes.

108. **Voyelles successives.** — Serait-il impossible de constituer un langage humain rien qu'avec des voyelles? Ces dernières jouent un rôle immense, chacun le sait, dans certains parlers océaniens. Les mots composés uniquement de voyelles ne sont pas rares dans le grec [1] et dans le

1. *aeï,* « toujours »; *eïê,* « qu'il fût »; *oïoô,* « Je détruis »; *uïoï,* «les fils»;

latin [1], et ils ne font pas complètement défaut dans les langues modernes. Posez à un allemand et à un français une question qui appelle l'affirmative : *ia*, vous dira l'allemand ; *oui*, répondra le français ; — deux mots faits avec des voyelles.

Toutes les langues ont au moins des parties de mots, qui sont faites de voyelles juxtaposées.

Rien ne s'opposant en principe à ce que chacune des sept voyelles soit immédiatement suivie, à tour de rôle, des six voyelles restantes, on conçoit comme possible un nombre de combinaisons très considérable.

Mais en fait, un petit nombre seulement de ces combinaisons se trouvent réalisées dans chaque langue. Voici celles que le français utilise.

L'I attire : l'A dans d*ia*cre, pa*ya*, d*ia*mant, et v*ia*nde ; — l'E dans p*ie*d, n*ia*is, m*iè*vre, m*ie*n, etc. ; — l'I dans pa*yi*ons ; — l'EU dans p*ieu*, l*ieu*, D*ieu* ; — l'OU dans ch*iou*rme ; — l'O dans p*io*che, dans affut*io*n et dans por*tio*n. — Seule la combinaison IU n'est pas usitée.

L'OU attire l'A dans p*oua*h, dans l*oi*, dans bourg*eoi*s, dans loq*ua*ce, dans m*oe*lle, dans Ec*oue*n ; — l'I dans *oui*, *ouï*e, f*oui*ne et L*oui*s ; — l'E dans *ouai*s, f*oue*t et mars*oui*n.

L'U se combine avec E dans d*uè*gne, éc*ue*lle, éq*ue*stre, q*ue*steur et j*ui*n ; avec I dans l*ui*, enn*ui*, f*uy*ons, éq*ui*tation.

L'E se combine avec I dans somm*ei*l, verm*ei*l, etc.

L'EU admet dans *œi*l, d*eui*l, etc., une combinaison identique.

L'O attire l'E dans *ohé* !

L'A se joint à l'I dans *ahi* et *aïe* !

[1] *ea*, « celle-ci » ; *eo*, « je vais » ; *eoi*, « les orientaux » ; *aio*, « je dis ». etc.

Les combinaisons phonétiques, les seules qui comptent — les combinaisons graphiques ne sont que des trompe-l'œil — sont donc :

IA-IAN, IE-IEN, IO-ION, II, IEU, IOU. — OUA-OUAN, OUE-OUEN, OUI. — UE, UI, UAN. — EI. — EUI. — OE. — AI.

109. **Combinaisons de voyelles.** — Cela fait en tout vingt et une combinaisons de voyelles dont six nasales qui s'écrivent de bien des manières.

AI s'écrit *aï* ou a*hi*, dans l'interjection *ahi*, *aïe* !

EI, s'écrit, *ei* dans somm*ei*l, *ey* dans grass*eye*, *ay* dans p*aye*.

IA s'écrit *ia* dans d*ia*ble et *ya* dans p*aya*.

IAN s'écrit *ian* dans v*ian*de et *ien*, dans f*ien*te.

IE s'écrit *ié* dans pit*ié*, *yé* dans ennu*yé* *iè* dans f*iè*re, *yè* dans h*yè*ne, *iai* dans b*iai*s, *yai* dans ennu*yai*, *iei* dans v*iei*llard.

IEN s'écrit *ien* dans r*ien*.

IO s'écrit *io* dans ag*io*, *io* dans p*io*che et *yau* dans tu*yau*.

ION s'écrit *ion* dans aim*ion*s.

II s'écrit *i* dans ouvr*i*er et *y* dans pa*y*er.

IOU s'écrit *iou* dans ch*iou*rme.

IEU s'écrit *ieu* dans Dieu et *ïeu* dans gla*ïeu*l.

OE s'écrit *ohé* dans l'interjection *ohé*.

UE s'écrit *uè* dans d*uè*gne et *ue* dans éq*ue*stre.

UI s'écrit *ui* dans l*ui*, et *uy* dans f*uy*ons.

UEN s'écrit *uin* dans j*uin*.

OUA s'écrit *oi* dans l*oi*, *eoi* dans bourg*eoi*s, *oe* dans m*oe*lle, *oê* dans p*oê*le, *ua* dans éq*ua*teur, et, par exception, *oua* dans c*ouac*, p*oua*h et p*oua*cre.

OUAN s'écrit *oin* dans f*oin*, *ouen* dans R*ouen*, *ouan* dans ch*ouan*.

OUE s'écrit *ouai* dans *ouai*s ! et *oue* dans f*ouet*.
OUEN s'écrit *ouin* dans béd*ouin*.
OUI s'écrit *oui* toujours, *oui*, f*oui*ne, L*oui*s.
EUI s'écrit *eui* dans d*eui*l, et *œi* dans *œil*.
En tout quarante-six signes pour vingt-et-un sons.

110. **La combinaison OI et OIN.** — La combinaison OI, OIN mérite, au point de vue de la prononciation, une mention particulière. On l'entend prononcer de cinq manières différentes :

Les uns lui donnent le son de **OUÉ** (E fermé) et disent : mou*é*ne, lou*é*, rou*é*. Intol*é*rable.

D'autres l'articulent **OUÈ** (E ouvert) et on entend : mou*è*ne, lou*è*, rou*è*. Très mauvais.

D'autres le prononcent **OÈ** (E ouvert) : mo*è*ne, lo*è*, ro*è*. Ne vaut pas mieux.

D'autres font entendre un **O** et un **A** : mo*a*ne, lo*a*, ro*a*. Moins mauvais.

D'autres enfin l'articulent **OUA** et disent : m*oua*ne, l*oua*, r*oua*. Bon, à imiter.

111. **Diphtongues et diérèses.**—Quand deux voyelles qui se suivent se prononcent d'une seule émission de voix, on dit qu'elles forment diphtongue ; s'il faut, au contraire, pour les faire entendre correctement, une double émission de voix, on dit qu'il y a diérèse, c'est-à-dire séparation. Il y a diphtongue dans les mots *square* et *bivouac*, et diérèse dans les mots *sci-ence* et *vi-olon*.

Dans la diphtongue [1], la voix glisse naturellement sur la

1. Diphtongue, qui jadis s'écrivait diphthongue, est un mot grec qui signifie *double-son* ou *double-voyelle*. Ce n'est donc que par un abus du mot qu'on a pu l'appliquer aux sons simples qui sont écrits par deux ou plusieurs lettres, comme *au*, *eau*, *ou*, *ou*.

première syllabe et se repose plus ou moins longtemps sur la seconde.

La conversation multiplie les diphtongues. Il n'est pas rare qu'on prononce en causant familièrement, sans séparation d'aucune sorte, ***pieux, bien, miaule***, etc.

La poésie multiplie les diérèses. Les poètes disent volontiers : ***li-en, ni-ais, li-eu, di-amant, mi-auler, écu-elle***, etc.

Règle générale, I appelle diérèse quand il est précédé de deux consonnes dont la seconde est une liquide ***l*** ou ***r***. Ainsi on dira ***cli-ent***, et ***cri-ant***. — Y entre deux voyelles forme toujours diphtongue avec la dernière : ***payer***, ***doyen***, ***crayon***, etc. — O suivi d'un I ou d'un Y fait toujours entendre le son ***ou*** très bref : ***loi***, ***foi***, ***froid***, etc.

Plus encore peut-être que partout ailleurs l'usage ici est souverain. Jadis on disait ***poëte*** avec diphtongue. On dit aujourd'hui avec diérèse : ***po-ète***.

112. **Combinaisons des voyelles avec les consonnes.** [1] — Qui pourrait dire de combien de combinaisons différentes sont susceptibles les sept voyelles et les dix-huit consonnes de la langue française !

Les combinaisons les plus usitées se laissent ramener à l'un des types suivants : 1. Une consonne et une voyelle,

1. « L'union des consonnes et des voyelles, dit Beaunis, constitue les *syllabes*, ou autrement les mots, puisqu'il est à peu près démontré aujourd'hui que toutes les racines étaient à l'origine monosyllabiques. Si l'on se rapporte à la définition des voyelles et des consonnes, on voit que dans la syllabe, il y a deux actes musculaires successifs, dont l'ordre de succession peut, du reste, varier : une forme spéciale de la cavité buccale (voyelle), un rétrécissement ou une occlusion dans une région d'articulation (consonne). La syllabe présente ce caractère que le passage d'un mouvement à l'autre se fait sans temps d'arrêt, de sorte que l'oreille a la sensation d'un son continu ». *Nouveaux éléments de physiol.*, p. 617.

comme dans *la.* — 2. Une voyelle et une consonne, comme dans *il.* — 3. Une voyelle entre deux consonnes, comme dans *nul.* — 4. Deux consonnes et une voyelle, comme dans *bleu.* — 5. Une voyelle et deux consonnes, comme dans *est.* — 6. — Une consonne, une voyelle et deux consonnes, comme dans *lest.* — 7. Deux consonnes, une voyelle et une consonne, comme dans *froc.* — 8. Deux consonnes, une voyelle et deux consonnes, comme dans *Brest.*

Les plus simples de ces types, une consonne et une voyelle, et une voyelle et une consonne, offrent en français cent vingt-six syllabes composées différentes, comme le montrent les deux tableaux suivants.

113. **Une consonne et une voyelle.**

Cha,	*ja,*	*sa,*	*za,*	*fa,*	*va*	*qua,*	*ga,*	*ta,*	*da,*	*pa,*	*ba*
Chè,	*jè,*	*sè,*	*zè,*	*fè,*	*vè*	*què,*	*guè,*	*tè,*	*dè,*	*pè,*	*bè*
Chi,	*ji,*	*si,*	*zi,*	*fi,*	*vi*	*qui,*	*gui,*	*ti,*	*di,*	*pi,*	*bi*
Cho,	*jo,*	*so,*	*zo,*	*fo,*	*vo*	*co,*	*go,*	*to,*	*do,*	*po,*	*bo*
Chu,	*ju,*	*su,*	*zu,*	*fu,*	*vu*	*cu,*	*gu,*	*tu,*	*du,*	*pu,*	*bu*
Chou,	*jou,*	*sou,*	*zou,*	*fou,*	*vou*	*cou,*	*gou,*	*tou,*	*dou,*	*pou,*	*bou*
Cheu,	*jeu,*	*seu,*	*zeu,*	*feu,*	*veu*	*queu,*	*gueu,*	*teu,*	*deu,*	*peu,*	*beu*

la,	*lla,*	*ra*	*gna,*	*na*	*ma*
lè,	*llè,*	*rè*	*gnè,*	*nè,*	*mè*
li,	*lli,*	*ri,*	*gni,*	*ni,*	*mi*
lo,	*llo,*	*ro*	*gno,*	*no,*	*mo*
lu,	*llu,*	*ru*	*gnu,*	*nu,*	*mu*
lou,	*llou,*	*rou*	*gnou,*	*nou,*	*mou*
leu,	*lleu,*	*reu*	*gneu,*	*neu,*	*meu*

114. Une voyelle et une consonne.

Ach,	*aj,*	*as,*	*az,*	*af,*	*av*	*ac,*	*ag,*	*at,*	*ad,*	*ap,*	*ab*
ech,	*ej,*	*es,*	*ez,*	*ef,*	*ev*	*ec,*	*eg,*	*et,*	*ed,*	*ep,*	*eb*
ich,	*ij,*	*is,*	*iz,*	*if,*	*iv*	*ic,*	*ig,*	*it,*	*id,*	*ip,*	*ib*
och,	*oj,*	*os,*	*oz,*	*of,*	*ov*	*oc,*	*og,*	*ot,*	*od,*	*op,*	*ob*
uch,	*uj,*	*us,*	*uz,*	*uf,*	*uv*	*uc,*	*ug,*	*ut,*	*ud,*	*up,*	*ub*
ouch,	*ouj,*	*ous,*	*ouz,*	*ouf,*	*ouv*	*ouc,*	*oug,*	*out,*	*oud,*	*oup,*	*oub*
euch,	*euj,*	*eus,*	*euz,*	*euf,*	*euv*	*euc,*	*eug,*	*eut,*	*eud,*	*eup,*	*eub*

al,	*all,*	*ar*	*agn,*	*an,*	*am*
el,	*ell,*	*er*	*egn,*	*en,*	*em*
il,	*ill,*	*ir*	*ign,*	*in,*	*im*
ol,	*oll,*	*or*	*ogn,*	*on,*	*om*
ul,	*ull,*	*ur*	*ugn,*	*un.*	*um*
oul,	*oull,*	*our*	*ougn,*	*oun,*	*oum*
eul,	*eull,*	*eur*	*eugn,*	*eun,*	*eum*

115. **Syllabes explosives.** — La succession des consonnes appelle quelques remarques.

L'articulation des explosives a cela de particulier qu'elle est impossible sans une interruption du souffle vocal. Deux explosives n'entreront donc jamais dans une même syllabe, puisqu'elles appartiennent nécessairement à deux émissions de voix. Et c'est pour cela qu'on entend toujours un **EU** bref entre deux explosives qui se suivent immédiatement dans le discours : *ac-eu-te* pour acte, *heb-eu-domadaire* pour hebdomadaire, etc.

La contraction nécessitée par l'articulation des explosives donne aux muscles articulateurs une attitude si ferme que rien n'est plus aisé que d'articuler, plusieurs fois de suite, la même explosive. De là, la facilité qu'ont les enfants de répéter les mots où se rencontrent des combinaisons de ce genre : *Gugusse, coco, toutou, dada, papa, bébé.*

D'une explosive à une vibrante, la transition est si douce qu'on est comme entraîné de l'une à l'autre. Aussi innombrables sont les mots où revient cette succession : ***claie, cri, glas, grue, plat, prix, blé, bru, trou, Dreux***, etc. Seules les combinaisons ***tl*** et ***dl*** ne se produisent jamais ; ces deux lettres, quand elles se suivent, appartiennent à deux syllabes différentes : ***at-las, ad-ler***, etc.

D'une explosive quelconque à une soufflante linguale le passage est possible : ***Xanthippe, Ximénès, Tsar, dzonngarie, psaume***. Possible encore, le passage d'une explosive labiale et même linguale à une soufflante gutturale, comme dans ***pschutt, tchèque***, et ***djinn***. On remarquera toutefois que ces rencontres sentent l'étranger.

116. **Syllabes soufflantes.**— L'articulation des soufflantes n'amenant jamais l'interruption complète du souffle vocal, on peut passer des unes aux autres sans soubresaut : ***chou, joue, sou, zou, fou, vous***.

Chacune de ces articulations nécessitant une contraction assez ferme des muscles articulateurs, la répétition d'une même soufflante est relativement facile : ***chouchou, joujou, cessez, zézaie, fifi, vivez***, etc.

Entre une soufflante labiale et une vibrante, l'affinité est évidente : ***fleuve, frère, vrille, v'lan !*** — La combinaison ***chl*** et ***chr*** est d'origine étrangère dans ***schlague*** et ***schrader***. ***Sr*** et ***Zr*** n'appartiennent pas à la même syllabe dans ***Israël*** et dans ***Ezras***. D'une soufflante linguale à une explosive quelconque, la transition est possible : ***square, sganarelle, statue, spore, sbire***, etc.

Possible encore, le passage d'une soufflante linguale à une soufflante linguale ou labiale, comme dans ***slave*** et dans ***svelte***.

117. **Syllabes vibrantes.** — Les vibrantes, parmi les innombrables combinaisons dont elles font partie, n'occupent

jamais la première place. Toutes les fois qu'à l'intérieur d'un mot **R** où **L** figurent avant l'une quelconque des autres consonnes, on est sûr qu'ils appartiennent à deux syllabes différentes. Essayez de faire entendre dans une seule émission de voix au commencement d'un mot : **RCH**, **RJ**, **RS**, **RZ**, **RF**, **RV**, **RQ**, **RG**, **RT**, **RD**, **RP**, **RB**, **RL**, **RN**, **RM**, ou bien : **LCH**, **LJ**, etc., — vous n'y parviendrez jamais, à moins d'insérer une voyelle et dire **RECH**, **REJ**, etc.

RE et **LE** se combinent, à condition de prendre la seconde place, avec la plupart des explosives et avec quelques soufflantes.

Clan, gland, tl..., dl..., plan, blanc, slave, flan, v'lan.

Craie, gré, trait, dru, pré, blé, sr..., frais, vrai.

Les nasales repoussent toute combinaison avec les autres consonnes. Le **ME** et le **NE** ne se combinent que dans les dérivés du mot grec ***mnémê*** « mémoire » : ***mnémonique, mnémotechnie, mnémosyne,*** etc.

118. **Répétitions.** — Pour les explosives et les nasales la répétition se fait très nette sans aucun effort : ***Ab-bas, Anna,*** etc. ; ce qui s'explique facilement par le fait que l'occlusion et l'ouverture d'une région d'articulation peuvent donner naissance à un même son. Or les explosives et les nasales sont le résultat d'une occlusion inévitablement et rapidement suivie d'une brusque ouverture qu'il dépend de nous de rendre sonore.

Beaucoup moins nette, parce que plus laborieuse, est la répétition des soufflantes et des vibrantes. C'est beaucoup moins une répétition qu'une accentuation du son constitutif de la consonne qu'on remarque dans la prononciation des deux **R** de *arrêtez* et des deux **S** de *assez*. Plus fort dans le premier temps de l'émission, le son de l'**R** et de l'**S** devient plus faible dans le second, mais en réalité il n'y a qu'un

son prolongé et accentué. « Ajouter un **R** à un **R**, un **S** à un **S**, ce n'est en somme que prolonger la série des vibrations assez longtemps pour donner à l'oreille, grâce à la durée et à la différence d'intensité des deux temps, la sensation d'un redoublement de consonne [1] ».

119. **Remarques générales.** — Ce rapide exposé de la succession des consonnes suffit pour nous faire constater :

1° Que la réunion des deux consonnes du même groupe est impossible.

Le **MNE** est la seule exception connue. Vous ne réussirez jamais à faire se suivre, sans intercaler un **EU**, soit deux explosives **DT**, **BP**, **QG**, soit les deux soufflantes **CHJ**, **JL**, **FV**, soit les deux vibrantes **LR**.

2° Que le passage d'un groupe à un autre — le groupe des nasales excepté, — est souvent facile, surtout le passage aux vibrantes.

3° Que le passage d'un groupe à un autre se fait de préférence d'une dure à une dure et d'une douce à une douce. C'est ainsi que le **K** attire l'**S** dans ***luxe, maxime, ex, texte,*** etc., tandis que le **G** attire le **Z** dans ***exil, exorde, examen,*** etc. Le respect de la même règle fait dire ***apsence,*** même quand on écrit ***absence.***

La raison de ces trois faits est contenue dans cette loi physologique « qu'il est plus difficile de faire passer immédiatement un muscle d'un degré de contraction à un degré de contraction différent que de passer de la contraction d'un muscle à celle d'un muscle différent [2] ».

120. **Le bégaiement.** — C'est le nom du vice de la parole directement opposé à la bonne émission des syllabes, défini par Littré, dans son *Dictionnaire de médecine* : « Difficulté

1. Beaunis, p. 616.
2. Beaunis, p. 617.

d'émettre la parole qui consiste dans la répétition saccadée de toutes les syllabes ou de quelques syllabes en particulier, et dans la suspension ou l'empêchement complet de l'articulation syllabaire. » Absolument distinct et indépendant des défauts jusqu'ici décrits sous les noms d'accent, de nasillement, de blésement, de grasseyement, etc. comme de ceux qui le seront dans la suite sous les noms de bredouillement et de balbutiement, — le bégaiement est un défaut, ou plus exactement une infirmité, qui consiste essentiellement dans la difficulté qu'on éprouve d'articuler toutes les syllabes ou quelques syllabes. On peut posséder à fond la science de l'émission des voyelles, de l'articulation des consonnes, de la formation des mots et des phrases, n'être, par conséquent, à aucun degré, ni provincial, ni balbutieur, ni bredouilleur, et être bègue au dernier degré. Je puis ne rien ignorer de l'articulation et être incapable d'articuler. En lui-même, en effet, le bégaiement n'est qu'une impuissance, l'impuissance d'articuler purement et simplement, abstraction faite des qualités ou des défauts qu'aurait l'articulation dont on serait capable si on avait la liberté de suivre ses lumières.

A l'état normal, les organes divers de l'appareil vocal, ceux du poumon, ceux du larynx et ceux de la bouche, exécutent avec un parfait ensemble et une merveilleuse docilité toutes les opérations si compliquées que nécessite la parole. Sans résistance, sans secousse, avec aisance et empressement, chaque élément donne le concours convenable : l'intelligence conçoit, la volonté décrète, les nerfs actionnent et les muscles réalisent les mouvements constitutifs du mot ; évolution calme et douce dans l'ordre et l'harmonie établis par la nature. Dans le parleur affecté de bégaiement, adieu ce bel ordre, et cette tranquille harmonie des opérations du langage [1].

1. « Les signes de bégaiement *vrai*, dit le docteur Chervin, sont au nombre de quatre : Début dès l'enfance ; troubles respiratoires plus

121. **Ce qui le constitue.** — Ne s'agit-il que de concevoir et de commander, le bègue ressemble à tout le monde ; mais s'agit-il d'exécuter ? il se trouble, il s'arrête, il est impuissant. Dès qu'il entreprend de réaliser les mouvements constitutifs du mot qu'il sait traduire sa pensée et qu'il voudrait dire, l'obstacle se dresse, souvent très gênant et parfois insurmontable. Il a beau savoir, il a beau vouloir, l'opération prévue et voulue ou ne se fait pas, ou se fait tard, ou se fait mal. Aussi difficiles à contenir une fois lancés que lents à recevoir le premier ébranlement, les organes exécutent capricieusement, sans suite et sans mesure, les ordres qu'ils ont dû subir. De la résistance toujours, et tout d'abord, et ensuite, presque toujours de la précipitation ; un raidissement préalable précédant de peu une agitation déréglée, état anormal, tétanique et convulsif, c'est le bégaiement.

La résistance aux impulsions de l'âme, comme le tumulte dans l'exécution de ses volontés, peuvent se produire dans toutes les parties de l'appareil vocal à la fois, ou s'y étendre successivement, ou se localiser ici ou là. Le siège principal de la résistance paraît être la bouche et, dans la bouche, l'organe le plus indocile ou le plus impuissant est assurément la langue. « Au moment où certains bègues s'efforcent d'articuler un mot, leur langue reste abaissée derrière les dents inférieures, et les efforts qu'ils font n'aboutissent qu'à l'appliquer trop contre le palais et à la porter ensuite en avant : c'est ce que Malebouche appelle le *bégaiement en avant*. D'autres fois la langue n'est pas portée en avant, elle reste en haut, mais ses mouvements ne coïncident pas avec la production du son vocal, et alors

ou moins marqués ; intermittence ; disparition totale dans le chant. Le bégaiement débute presque toujours de trois à sept ans, rarement plus tard ; mais pour ainsi dire jamais après la puberté. » *Bégaiement*, p. 30, 36.

sont répétées des syllabes incomplètement prononcées. Dans une troisième espèce de bégaiement, la plus fréquente, la difficulté est dans les mouvements de rétraction de la langue et par conséquent dans la prononciation des lettres qui exigent cette rétraction, du *k*, du *p*, et du *t*. » — Quant au mouvement convulsif qui suit l'ébranlement laborieux de l'organe indocile, il se communique presque toujours à l'appareil tout entier. Il est rare en effet que chez le bègue on ne voie pas prendre part, à des degrés divers, au mouvement convulsif qui l'agite, toutes les pièces de l'organisme vocal, depuis les lèvres jusqu'au diaphragme. Souvent même c'est du diaphragme que semble partir l'agitation tumultueuse, et c'est là qu'elle se déchaîne, plus indisplinée et plus violente que partout d'ailleurs [1].

122. **Ce qui le produit.** — A quoi tient cette résistance aux ordres de la volonté et d'où vient l'ébranlement qui suit l'obéissance ? Ou les nerfs transmettent mal les ordres reçus, ou les muscles sont inaptes à la prompte exécution des ordres transmis. L'un ou l'autre nécessairement ; les deux peut-être. Le bégaiement serait donc symptomatique d'une affection nerveuse ou musculaire. Nerveuse surtout. Le bégaiement, dit le Dr Colombat, « est une affection essentiellement nerveuse. » « Le bégaiement, écrit Littré, provient d'un trouble, originel ou accidentel, de la partie des centres nerveux qui préside à la motricité soit de la langue seule, soit de la langue et des muscles de la face, comme on le voit chez beaucoup de bègues qui offrent en même temps un tic ou sorte de chorée du visage. Aussi toute émotion assez vive pour agir sur les

1. Le nombre des bègues existant actuellement en France, d'après les calculs des docteurs Chervin, père et fils, serait d'environ 1,300,000, dont les neuf dixièmes du sexe masculin. Le bégaiement serait moins fréquent au nord qu'au midi ; le nord-est serait le plus épargné et le sud-est le plus maltraité. M. Monrose assure qu'il y a deux et même trois fois plus de bègues dans les campagnes que dans les villes.

facultés intellectuelles, y compris celle de l'expression, augmente ou diminue le bégaiement suivant les cas, ou même rend bègues momentanément ceux qui ne le sont pas et dont le système cérébral est fort impressionnable. »

Triompher de la résistance opposée par l'appareil vocal à l'émission régulière des mots et se rendre maître des mouvements tumultueux des organes de la parole, telle est donc la double tâche qui s'impose au bègue. La guérison est à ce prix. Se guérir du bégaiement ! est-ce possible ?

123. **Du bégaiement organique.**—Il est des résistances qui tiennent à un vice de conformation, et des mouvements tumultueux dus à des lésions organiques ou à des affections des centres nerveux. Trop volumineuse, la langue n'exécutera que difficilement les mouvements de certaines consonnes ; trop courtes, les lèvres ne se prêteront qu'imparfaitement à certaines articulations ; incapable de me dominer et tremblant à la moindre secousse, trahi par mes nerfs, je reste sans souffle, sans voix, sans parole. Infirme dans un cas, malade dans l'autre, et bègue dans les deux, précisément parce que infirme ou malade, à qui demander lumière et secours si ce n'est aux guérisseurs attitrés des infirmes et des malades, les chirurgiens et les médecins ? Que me donneront-ils ? Des espérances ? toujours ; du soulagement ? quelquefois ; la guérison ? peut-être.

« Le bégaiement organique est-il curable ? J'en doute. La médecine a fait beaucoup d'essais ; je n'ai pas vu de véritables réussites. Des atténuations passagères, des intermittences, des apparences de guérison.... mais une guérison réelle ? non. Certains spécialistes ont fait afficher dans les journaux le nombre de leurs cures merveilleuses. Voici un fait dont j'ai été le témoin. Je me trouvai, un jour, dans ma jeunesse, à un bal donné par un médecin célèbre par cette spécialité, et qui a rendu de très grands services à l'art de

la parole, par ses travaux théoriques. « Monsieur, dis-je à un de mes voisins, voulez-vous me faire vis-à-vis pour la contredanse ? — Vo-o-olontiers, monsieur. — Ah ! un bègue ! » me dis-je. On passe des rafraîchissements. « Monsieur, dis-je à un autre jeune homme, voudriez-vous me passer une glace ? — V.... v.... v.... voici ! — Ah ! un second bègue !... » Je me trouve en face d'un de mes anciens camarades de collège. « Ah ! ah ! c'est toi.... me dit-il. Te.. te... ra... ra... ra... rappelles-tu comme je bé... bé... bégayais au collège?.... — Oui. — Eh bien... je suis venu... trouver M. Co.... co... co... lombat (c'était notre amphytrion) et depuis ce moment, je suis... tout à fait gué.... gué... ri ! » — Ce souvenir m'a toujours rendu un peu incrédule à l'endroit des bégayeurs qui ne bégayent plus [1] ».

124. Le bégaiement d'habitude. — Mais tout bégaiement n'est pas organique. Il est des résistances qui sont de purs actes d'indiscipline, et des mouvements désordonnés uniquement attribuables à la maladresse du parleur. Ma langue hésite à prendre telle position parce que je n'ai pas su la lui imposer à temps ; mes lèvres ne prennent que difficilement cette direction parce que je n'ai pas eu la précaution de la leur donner quand il le fallait ; mon diaphragme intervient tumultueusement parce que je n'ai pas su régler impérieusement son intervention dans les mouvements respiratoires. Ainsi explicable, le bégaiement cesse d'être une infirmité, et devient un vice. On n'est devenu bègue que parce qu'on l'a voulu ; on ne reste bègue que parce qu'on le veut bien.

Le bégaiement d'habitude, quelque invétéré qu'il soit, est toujours guérissable. Vouloir, mais vouloir énergiquement et longtemps, tout est là. Nul besoin de médecin. Le mal vient de vous-même ; vous seul pouvez vous guérir.

Si vous respirez mal, apprenez à respirer. Si vous articu-

1. Legouvé, *L'art de la lecture*, p. 66, 67.

lez mal, apprenez à articuler. Nous avons avec clarté formulé des règles et indiqué des exercices. Méditez ces règles avec attention et faites ces exercices avec persévérance.

Pendant huit jours, gardez autant que possible un silence absolu, vous adonnant uniquement à des exercices de respiration. Le poumon discipliné, le jeu du draphragme bien réglé, reprenez l'usage de la parole. Vous voilà peut-être aux trois quarts guéri.

Faites alors pendant huit jours des exercices d'articulation, soit gymnastiques, soit phonétiques. Disciplinez le voile, la langue, les lèvres, en les soumettant à l'entraînement dont nous avons indiqué les règles [1]. Énoncez lentement, correctement toutes les voyelles et articulez de même toutes les consonnes, lisant alternativement tout haut et tout bas les phrases que nous avons composées sur chacune d'elles [2]. Rendez-vous compte en parcourant les combinaisons possibles de voyelles et de consonnes indiquées à la fin de ce chapitre, de celles qui pour vous, offrent une difficulté particulière d'articulation, et, sans violence mais résolument, abordez l'obstacle et supprimez-le.

Livrez-vous ensuite à des exercices suivis de lecture ou de déclamation. Surtout soyez persévérant. Vous devez guérir : vous guérirez si vous le voulez ; mais il faut le vouloir. Ne parler que *consciemment*, pour le bègue qui veut guérir, c'est la règle, c'est le devoir.

125. **Expédient sans grande portée.**— Nombre de bègues, le fait est incontestable, cessent de bégayer ou bégaient beaucoup moins, dès qu'il leur arrive de chanter ou simplement de prononcer des mots sur un rythme déterminé.

1. Voir plus haut, chapitre I, p. 19 et suiv.
2. Voir chapitre II, p. 42 et suiv., et chapitre III, p. 81 et suiv.

De cette observation que faut-il conclure ? que le chant ou le rythme constituent contre le bégaiement un traitement normal vraiment efficace ? Quelques spécialistes ont dit oui, mais les faits ont dit non, et il a suffi à leurs élèves de cesser de chanter pour redevenir bègues.

Leur remède n'est qu'un expédient, expédient d'ailleurs honorable, consolant et même, à un certain degré, bienfaisant et salutaire. Lisez donc en battant la mesure, si le cœur vous en dit, récitez de la même manière un morceau appris par cœur, l'entraînement du rythme vous donnera l'illusion d'une marche régulière, mais dès que l'entraînement finira, le bégaiement reviendra. Nous l'avons dit, c'est un expédient, ce n'est pas un remède. Pour guérir il faut remonter jusqu'à la cause ; il faut rendre à la volonté l'empire sur les organes, et pour un pareil résultat la musique est insuffisante.

17. Combinaisons possibles de voyelles et de consonnes.

Cha ché chi cho chu chou cheu chan chin chon chun — Chla chlé chli chlo chlu chlou chleu chlan chlin chlon chlun — Chra chré chri chro chru chrou chreu chran chrin chron chrun — Chna chné chni chno chnu chnou chneu chnan chnin chnon chnun — Chma chmé chmi chmo chmu chmou chmeu chman chmin chmon chmun — Chca chké chki chco chcu chcou chkeu chcan chkin chcon chcun — Chta chté chti chto chtu chtou chteu chtan chtin chton chtun — Chpa chpé chpi chpo chpu chpou chpeu chpan chpin chpon chpun — Chva chvé chvi chvo chvu chvou chveu chvan chvin chvon chvun

Ja jé ji jo ju jou jeu jan jin jou jun — Jla jlé jli jlo jlu jlou jleu jlon jlin jlon jlun — Jra jré jri jro jru jrou jreu jran jrin jron jrun — Jna jné jni jno

jnu jnou jneu jnan jnin jnon jnun — Jma jmé jmi jmo jmu jmou jmeu jman jmin jmon jmun — Jga jgué jgui jgo jgu jgu jgou jgue jgan jguin jgon jgun — Jda jdé jdi jdo jdu jdou jdeu jdan jdin jdon jdun — Jta jté jti jto jtu jtou jteu jtan jtin jton jtun — Jfa jfé jfi jfo jfu jfou jfeu jfan jfin jfon jfun.

Sa sé si so su sou seu san sin son sun — Sla slé sli slo slu slou sleu slan slin slon slun — Sra sré sri sro sru srou sreu sran srin sron srun — Sma smé smi smo smu smou smeu sman smin smon smun — Sna sné sni sno snu snou sneu snan snin snon snun — Sca ské ski sco scu scou skeu scan skin scon scun — Sta sté sti sto stu stou steu stan stin ston stun — Spa spé spi spo spu spou speu span spin spon spun — Sfa sfé sfi sfo sfu sfou sfeu sfan sfin sfon sfun.

Za zé zi zo zu zou zeu zan zin zon zun — Zla zlé zli zlo zlu zlou zlan zlin zlon zlun — Zra zré zri zro zru zrou zreu zran zrin zron zrun — Zna zné zni zno znu znou zneu znan znin znon znun — Zma zmé zmi zmo zmu zmou zmeu zman zmin zmon zmun — Zga zgué zgui zgo zgu zgou zgue zgan zguin zguon zgun — Zda zdé zdi zdo zdu zdou zdeu zdan zdin zdnon zdun — Zba zbé zbi zbo zbu zbou zbeu zban zbin zbon zbun — Zva zvé zvi zvo zvu zvou zveu zvan zvin zvon zvun.

Fa fé fi fo fu fou feu fou fan fin fon fun — Fla flé fli flo flu flou fleu flan flin flon flun — Fra fré fri fro fru frou freu fran frin fron frun — Fna fné fni fno fnu fnou fneu fnan fnin fnon fnun — Fma fmé fmi fmo fmu fmou fmeu fman fmin

fmon fmun — Fta fté fti fto ftu ftou fteu ftan ftin fton ftun — Fca fké fki fco fcu fcou fkeu fcan fkin fcon fcun — Fpa fpé fpi fpo fpu fpou fpeu fpan fpin fpon fpun — Fsa fsé fsi fso fsu fsou fseu fsan fsin fson fsun.

Va vé vi vo vu vou veu van vin von vun — Vla vlé vli vlo vlu vlou vleu vlan vlin vlon vlun — Vra vrai vri vro vru vrou vreu vran vrin vron vrun — Vna vné vni vno vnu vnou vneu vnan vnin vnon vnun — Vma vmé vmi vmo vmu vmou vmeu vman vmin vmon vmun — Vda vdé vdi vdo vdu vdou vdeu vdan vdin vdon vdun — Vga vgué vgui vgo vgu vgou vgue vgan vguin vgon vgun — Vba vbi vbé vbo vbu vbou vbeu vban vbin vbon vbun — Vza vzé vzi vzo vzu vzou vzeu vzan vzin vzon vzun.

Ka ké ki ko ku kou keu kan kin kon kun — Cla clé cli clo clu clou cleu clan clin clon clun — Cra cré cri cro cru crou creu cran crin cron crun — Csa csé csi cso csu csou cseu csan csin cson csun — Cta cté cti cto ctu ctou cteu ctan ctin cton ctun — Cma cmé cmi cmo cmu cmou cmeu cman cmin cmon cmun — Cna cné cni cno cnu cnou cneu cnan cnin cnon cnun — Cfa cfé cfi cfo cfu cfou cfeu cfan cfin cfon cfun — Cpa cpé cpi cpo cpu cpou cpeu cpan cpin cpon cpun.

Ga gué gui go gu gou gue gan guin gon gun — Gra gré gri gro gru grou greu gran grin gron grun — Gla glé gli glo glu glou gleu glan glin glon glun — Gza gzé gzi gzo gzu gzou gzeu gzan gzin gzon gzun — Gda gdé gdi gdo gdu gdou gdeu gdan

gdin gdon gdun — Gma gmé gmi gmo gmu gmou gmeu gman gmin gmon gmun — Gna gné gni gno gnu gnou gneu gnan gnin gnon gnun — Gva gvé gvi gvo gvu gvou gveu gvan gvin gvon gvun — Gba gbé gbi gbo gbou gbeu gban hbin gbou gbn gbun.

Ta té ti to tu tou teu tan tin ton tun — Tra tré tri tro tru trou treu tran trin tron trun — Tla tlé tli tlo tlu tlou tleu tlan tlin tlon tlun — Tma tmé tmi tmo tmu tmou tmeu tman tmin tmon tmun — Tna tné tni tno tnu tnou tneu tnan tnin tnon tnun — Tcha tché tchi tcho tchu tchou tcheu tchan tchin tchon tchun — Tsa tsé tsi tso tsu tsou tseu tsan tsin tson tsun — Tfa tfé tfi tfo tfu tfou tfeu tfan tfin tfon tfun — Tpa tpé tpi tpo tpu tpou tpeu tpan tpin tpon tpun.

Da dé di do du dou deu dan din don dun — Dra dré dri dro dru drou dreu dran drin dron drun — Dla dlé dli dlo dlu dlou dleu dlan dlin dlon dlun — Dma dmé dmi dmo dmu dmou dmeu dman dmin dmon dmun — Dna dné dni dno dnu dnou dneu dnan dnin dnon dnun — Dza dzé dzi dzo dzu dzou dzeu dzan dzin dzon dzun — Dja djé dji djo dju djou djeu djan djin djon djun — Dva dvé dvi dvo dvu dvou dveu dvan dvin dvon dvun — Dba dbé dbi dbo dbu dbou dbeu dban dbin dbon dbun.

Pa pé pi po pu pou peu pan pin pon pun — Pla plé pli plo plu plou pleu plan plin plon plun — Pra pré pri pro pru prou preu pran prin pron prun — Pma pmé pmi pmo pmu pmou pmeu pman pmin pmon pmun — Pna pné pni pno pnu

pneu pnan pnin pnon pnun — Pka pké pki pco pcu pcou pkeu pcan pkin pcon pcun — Psa psé psi pso psu psou pseu psan psin pson psun — Pcha pché pchi pcho pchu pchou pcheu pchan pchin pchon pchun — Pta pté pti pto ptu ptou pteu ptan ptin pton ptun.

Ba bé bi bo bu bou beu ban bin bon bun — Bla blé bli blo blu blou bleu blan blin blon blun — Bra bré bri bro bru brou breu bran brin bron brun — Bma bmé bmi bmo bmu bmou bmeu bman bmin bmon bmun — Bna bné bni bno bnu bnou bneu bnan bnin bnon bnon bnun — Bza bzé bzi bzo bzu bzou bzeu bzan bzin bzon bzun — Bja bjé bji bjo bju bjou bjeu bjan bjin bjon bjun — Bga bgué bgui bgo bgu bgou bgueu bgan bguin bgon bgun — Bda bdé bdi bdo bdu bdou bdeu bdan bdin bdon bdun.

CHAPITRE V

PRONONCIATION DES MOTS ET BREDOUILLEMENT

126. Les mots. — Les syllabes forment les mots. Tout mot qui, comme *la,* ne demande pour être prononcé qu'une seule émission de voix, est dit monosyllabe ; celui qui en demande deux, comme ***toutou,*** est dissyllabe ; celui qui en veut trois, comme ***parasol,*** est trissyllabe ; ceux qui en exigent quatre et au-dessus, comme ***maternité, invraisemblable,*** sont dits polysyllabes.

Les syllabes, dans les mots, — le timbre mis à part qui dépend de la voyelle, — diffèrent les unes des autres par la durée, la hauteur et l'intensité. Le temps que doit durer l'émission d'une syllabe constitue sa ***quantité ;*** un seul mot, mal défini, équivoque, mal choisi, ***l'accent***, sert à désigner la hauteur et l'intensité, deux qualités pourtant très distinctes. La distinction sera faite en temps opportun. Retenons seulement, pour le moment, que la bonne prononciation des mots exige le respect des lois de la quantité et des lois de l'accentuation, et que, pour être corrects, le lecteur et le parleur doivent savoir durer sur chaque syllabe

1. D'Olivet (abbé). *Remarques sur la langue françoise, Prosodie françoise,* Paris, Barboux, 1783 ; — L. Dubroca, *Traité de la prononciation des consonnes et des voyelles finales des mots français suivi de la prosodie de la langue française*, Paris, 1824, 1 vol, in-8° ; — L. BRANCHEREAU, *La lecture à haute voix*, p. 91-114.

le temps nécessaire, et donner à chaque élément, en hauteur et en intensité, l'accent qui convient.

127. **La quantité.**—La quantité du temps à donner à la prononciation d'un élément phonétique n'a rien d'absolu. L'homme se meut librement dans le temps comme dans l'espace, et sa parole, sous l'action du mouvement intérieur qui l'anime, hâte sa marche ou la ralentit, se resserrant ou s'étendant dans la durée, tributaire du temps sans doute, mais affranchie de toute limitation chronologique, et délivrée de l'obligation de remplir exactement les cadres inflexibles baptisés par nous des noms d'heures, de minutes et de secondes. Tout, dans le discours, étant mobile parce que libre, et l'indépendance, ou plus exactement le flottement dans la durée dont l'ensemble est susceptible, se distribuant au détail, la quantité de chaque élément subit nécessairement l'influence du mouvement général et n'a jamais, comme ce dernier, qu'une valeur changeante et relative.

Il n'est ni humain ni possible de donner à toutes les syllabes une durée absolument identique. Vivante et libre, la parole aura toujours les allures de la vie et de la liberté. Or la vie et la liberté sont inconciliables avec l'uniformité des allures et l'isochronisme des mouvements. Rien donc de moins uniforme, de moins isochrone que la voix humaine. Attendons-nous par conséquent à la voir essayer toutes les allures et reproduire tous les mouvements. On conçoit cependant un minimum de durée sans lequel l'articulation cesse d'être distincte, et un maximum, au delà duquel elle n'existe plus. Toutes les émissions correctes se placent entre ces deux extrêmes. Plus rapprochées du premier, elles sont brèves ; plus près du second, on les dit longues.

« Entre la longue la plus longue et la brève la plus brève, il y a comme une échelle de durée dont les degrés sont nom-

breux. Le plus simple en théorie est de s'en tenir à la division reçue de brèves et de longues ; dans la pratique, l'usage apprendra comment il convient de nuancer la longueur et la brièveté des syllabes[1] . »

Entre les longues et les brèves, l'écart peut être plus ou moins considérable ; plus ou moins brusque peut être aussi le mouvement qui fait passer des unes aux autres. L'italien, négligeant les articulations moyennes, donnera volontiers aux extrêmes une préférence marquée, passant sans transition des très longues aux très brèves ; le français, dédaignant les articulations extrêmes, utilisera surtout les moyennes, passant sans secousse d'une longue qui ne traîne pas à une brève qui n'a rien de convulsif. Question de nuances, affaire de goût.

Le latin et le grec ont l'allure cadencée des légionnaires, l'italien sautille, le français marche. Moins compassé que celui des latins et des grecs, plus digne que celui de la plupart des peuples modernes, notre idiome obtient sous la plume de nos prosateurs et de nos poètes d'admirables effets de mouvement et de vie. Qui n'a présents à la mémoire et à l'oreille les beaux vers de Boileau dépeignant la mollesse ? La quantité des syllabes y est si bien marquée que l'abbé d'Olivet a pu l'indiquer avec les signes de la prosodie latine de la manière suivante :

La Mollesse oppressée
Dans sa bouche, à ce mot, sent sa langue glacée ;
Et, lasse de parler, succombant sous l'effort,
Soupire, étend les bras, ferme l'œil et s'endort.

Ce serait donc se priver d'un des plus puissants moyens d'expression que possède notre langue que de ne pas tenir

1. Branchereau, p. 93-94.

compte des lois de la quantité ; ce serait encore bien souvent se condamner à de fâcheuses amphibologies. Que de mots français ne se distinguent l'un de l'autre phonétiquement que par la quantité. ***Ce cordonnier tire l'alène à perte d'haleine ; l'air de l'aire sur plusieurs acres est âcre ; Un homme d'une grande beauté, botté***, etc., etc., etc. Pour dire juste autant que pour dire, bien étudions les règles. Voici les principales :

128. **Syllabes longues.** — La voix s'arrête plus ou moins longtemps sur une voyelle, et en fait par conséquent une syllabe longue, dans les cas suivants :

1° Quand elle est nasale : ***entreprendre, peindre, répondre, penser***, etc.

2° Quand elle est surmontée d'un accent circonflexe : ***pâtre, être, île, nôtre, mûre, jeûne, goût***, etc. sauf dans le mot ***hôpital***, où, par exception, l'*o* est bref.

3° Lorsque, à l'intérieur ou à la fin d'un mot, elle est suivie d'un ***e*** muet : je ***prierai, joie, plaie, vie, crue, joue, queue***, etc.

4° A la fin des mots, quand elle est suivie d'un ***x***, comme dans ***ceux*** et dans ***dix*** ; ou d'un ***z***, comme dans ***nez*** et dans ***riz*** ; ou d'un ***s***, comme dans ***bas, mes, mis, nos, nous, bleus*** ; et cela, alors même que l'***s*** ne serait que la caractéristique du pluriel d'un mot dont la dernière syllabe, au singulier, serait brève, comme dans ***arts, sels, conflits, complots, statuts, atouts, voleurs***, etc. Par exception l'***a*** dans ***bras, canevas et taffetas***, bien que suivi de ***s***, est bref au singulier ; mais le pluriel rentre dans la règle.

1. L'accent circonflexe rappelle en général une lettre retranchée, voyelle ou consonne, et quelquefois plusieurs : **âge**, pour **aage**, **rôle** pour **roolle**, **sûr** pour **seür**, **âne** pour **asne** de **asinus**, **apôtre** pour **apostole** de **apostolus**, etc. etc.

5° A la pénultième, quand la finale fait entendre, ou une soufflante, soit gutturale, comme dans ***hache, pêche, biche, bouche, bâche, tige, prodige, collège, siège,*** etc. ; soit linguale, comme dans ***base, braise, bise, rose, buse, douze, creuse,*** etc. ; soit labiale, comme dans ***rave, rive, trève,*** etc. ; ou une nasale, comme dans ***carême, opime, atone, matrone, axiome,*** etc. ; ou surtout la vibrante **RE** — soit seule, comme dans ***gare, maire, pire, encore, dure, coure, moire, meure,*** etc. ; soit redoublée, comme dans ***barre, pierre, myrrhe, abhorre, bourre, leurre,*** etc. ; soit précédée d'une explosive labiale, comme dans ***zèbre, âpre, Chypre,*** etc. ; ou d'une explosive linguale, comme dans ***cèdre, mître, outre,*** etc.

6° A l'antépénultième des mots terminés en ***asion, assion,*** et ***ation : occasion, passion, tentation.***

7° Le son *o* est toujours long, — à la fin des mots quand il s'écrit ***o,*** seul ou suivi d'une consonne muette, comme dans ***ordo, quiproquo, escroc, paletot, billot,*** etc., — où qu'il soit, quand il s'écrit ***au*** ou ***eau : beau, chapeau, haut, pauvre, manteau, chaud,*** etc.

8° En général, les voyelles écrites par deux ou plusieurs lettres, ***au, eau, ai, ei,*** sont longues : ***pauvre, bateau, laine, vaine, reine, peine.*** Mais ce n'est pas une règle absolue.

129. **Syllabes brèves.** — La voix passe, plus ou moins rapide, sur une syllabe, en faisant par là même une syllabe brève.

1° Quand elle est suivie d'une voyelle autre que l'*e* muet : ***oui, hier, huit, ouvrier, féal, pieux,*** etc.

2° Toutes les fois que, faisant partie de la première syllabe d'un mot, elle ne porte pas l'accent circonflexe : *a*batis, *a*jouté, *é*tique, *i*talien, *o*blation, *u*nique, *ba*liveau, ***bou***tique, *cu*rieuse, *fa*çon, *di*lemme, *po*tence, etc.

3° Quand elle est suivie de deux consonnes différentes

dont la seconde se rattache à la syllabe suivante : *at-las, bor-dure*, *cer-ceau*, *mas-que*, *respec-tueux*, *protec-teur*, *infir-me*.

4° Quand elle est suivie de deux consonnes semblables — toutes les fois que les deux se prononcent : *il-légal*, *il-légitime*, *im-mense*, *hor-rible*, *es-sence*, *ter-reur*, etc. ; et même lorsqu'on n'en prononce qu'une : *affreuse*, *col-lège*, *offre*, *belle*, *collation*, etc. ; sauf quand les deux consonnes sont deux *rr* ou deux *ss*, car alors la voyelle qui précède est tantôt longue, comme dans *barreau*, *carreau*, *classe*, *chasse*, et tantôt brève, comme dans *arrêt*, *bar-rière*, *embrasse* et *confesse*, etc.

5° Dans les finales masculines non terminées par une des caractéristiques du pluriel : *sac*, *bec*, *œil*, *contour*, *tribu*, *fauteuil*, etc. — Exceptez les finales sonnant *o* qui sont toujours longues.

6° Sur les signes, quels qu'ils soient et où qu'ils se trouvent, des sons **E** moyen, **E** fermé, **EU** doux et **EU** muet.

7° Sur les voyelles *e*, *i*, *o*, *u*, suivies de la désinence *tion* : *discrétion*, *pétition*, *potion*, *comparution*, etc.

8° Sur les pénultièmes des désinences suivantes :

ADE : *aubade*, *ballade*, *cascade*, *fade*, *pommade*.

AFE, **APHE** ; *agrafe*, *carafe*, *épitaphe*, *girafe*, *épigra-phe*.

AGUE : *blague*, *dague* et *vague*.

ASQUE : *bourrasque*, *casque*, *masque*, *fantasque*, *tarasque*.

ASTE et **ASTRE** : *chaste*, *faste*, *astre*, *pilastre*.

AVE : *brave*, *grave*, *rave*, *entrave*, *conclave*.

AX et **AXE** : *Agax*, *thorax*, *taxe*, *syntaxe*.

ÈBRE : *Èbre*, *funèbre*, *ténèbre*.

ÈCE : *pièce* et *nièce*.

ÈCLE : dans *siècle*.

ÈDE : *tiède, remède.*

ÈGLE : *espiègle, règle, seigle.*

ÈGRE et AIGRE : *maigre, nègre, intègre, aigre, vinaigre.*

AIGNE : *châtaigne, saigne, baigne, daigne*, etc.

EPTE, EPTRE : *précepte, accepte, sceptre.*

IBLE : *Bible, cible, sensible, risible.*

OBE : *gobe, robe, globe, dérobe, lobe.*

OBLE : *noble, Grenoble, ignoble, vignoble.*

OCHE : *galoche, proche. reproche.*

OCLE : *binocle, socle. Thémistocle.*

UBLE : *chasuble, affuble, soluble.*

UCE : *astucieuse, puce, suce.*

UDE : *exactitude, rude, étude.*

OUBLE : *double, rouble, trouble.*

EULE : *gueule, meule, seule.* Exceptez *veule.*

EUF : *neuf, veuf.*

EUL et EUIL : *tilleul, seuil, fauteuil, deuil.*

130. **Syllabes tantôt longues et tantôt brèves.**— Un certain nombre de syllabes, bien que graphiquement les mêmes, suivant les circonstances, sont longues ou brèves. Pareils changements n'affectent que la pénultième. Voici les principaux :

A

Abe, bref dans *arabe, crabe, syllabe, souabe,* est long dans *astrolabe.*

Able, bref dans les adjectifs sans exception : *affable, aimable,* etc. ; est long dans les verbes : *accable, cable,* etc. ; et dans les substantifs : *fable, diable,* etc. ; excepté dans *table* et *étable.*

Ace, bref généralement : *audace, grimace, tenace,* etc. ; est long par exception dans *espace, grâce, lace* et les dérivés, *délace* et *entrelace.*

Ache, bref pour l'ordinaire : ***tache*** (souillure) ***vache, cache, moustache***, etc. ; est long dans : ***tâche***, (mesure de travail) ***bâche, fâche, tâche, mâche, rebâche, relâche.***

Acle, bref dans ***habitacle, oracle***, etc., n'est long que dans ***râcle*** et ***débâcle.***

Acre, bref dans ***diacre, nacre, fiacre***, etc., est long dans ***âcre***, (aigre) et ***macre*** (plante aquatique).

Adre, bref dans ***ladre***, est long dans ***cadre*** et ***escadre.***

Age, bref toujours : ***bocage, engage***, etc. ; sauf dans ***âge.***

Agne, bref partout : ***Espagne, cocagne***, etc. ; excepté dans ***gagne.***

Aille, bref généralement : ***travaille, médaille***, etc., est long dans ***bataille, funérailles, rimaille, Versailles.***

Aillon, tantôt bref : ***bataillon, médaillon***, etc., et tantôt long : ***bâillon, haillon***, etc.

Al, ale, alle, brefs partout : ***bal, balle, royale***, etc. ; sauf dans ***hâle, pâle, râle.***

Ame, bref : ***dame, rame***, etc. ; excepté dans ***âme, blâme, infâme***, et dans toutes les formes verbales en ***âmes.***

An, bref au singulier : ***ruban, pélican, cran*** ; long au pluriel : ***rubans, pélicans, crans.***

Ane et *anne*, brefs dans ***cabane, sultane, Suzanne, panne*** etc., sont long dans ***crâne, mânes, et Manne.***

Ape, bref : ***frappe, sape, pape***, etc. est long dans ***râpe.***

Acques et *aques*, brefs dans ***Andromaque, Nicomaque***, etc., est long dans ***Jacques*** et ***Pâques.***

Asse, bref généralement ; ***paillasse, chasse, bécasse***, etc., est long dans ***amasse, basse, casse, entasse, châsse, grasse, lasse, passe, tasse*** et dans les imparfaits du subjonctif terminés ainsi que ***j'aimasse***, etc.

At, bref partout : ***avocat, plat***, etc., sauf dans ***appât, bât, dégât, mât.***

Ate, ates, long généralement : ***hâte, gâte, aimâtes,*** etc, est bref dans ***agate, date, frégate, régate.***

Atre et ***attre,*** long partout : ***idolâtre, pâtre,*** sauf dans ***quatre, battre*** et ses dérivés.

E

Ai, bref quand il se prononce comme **E** fermé : ***gai, geai, chantai,*** est long quand il se prononce comme **E** ouvert : ***vrai, essai, quai,*** etc.

Aigre, bref dans ***aigre*** et ***vinaigre,*** est long dans ***maigre.***

Aine, bref dans ***capitaine, fontaine, plaine, souveraine,*** est long dans ***chaîne, gaîne, haine, traîne.***

Ait, aite, brefs dans ***attrait, fait, faite, retraite,*** etc., est long dans ***paît, plaît, naît, faîte.***

Èche, bref dans ***brèche, calèche, crèche, flammèche, flèche, lèche, sèche, pèche,*** est long dans ***bèche, dépêche, pêche, empêche, prêche, revêche.***

Èfle, bref dans ***trèfle,*** et long dans ***nèfle.***

Ème, bref dans ***crème*** et ***sème,*** est long dans ***baptême, chrême, diadème, même, problème, système.***

Ène, long dans ***alène, cène, chêne, frêne, gêne, pêne, scène, rêne,*** et dans les noms propres d'origine grecque : ***Diogène, Mécène, Athènes,*** etc., est bref dans ***ébène, catéchumène, noumène, paralipomène, phénomène.***

Èpre, long dans ***vêpres*** et bref dans ***lèpre.***

Èque, bref généralement : ***chèque, hypothèque,*** etc., est long dans ***évêque, archevêque*** et ***obsèques.***

Er, long dans ***amer, enfer, fer, hiver, mer, ver,*** est bref dans ***cancer, cher, clerc, ether, Jupiter, Lucifer, magister.***

Esse, long dans ***abbesse, cesse, compresse, confesse, empresse, lesse, presse, professe,*** est bref dans les déri-

vés : *cesser, confesser, empresser, presser, professer*, et dans les mots *caresse, kermesse, messe, paresse, tendresse.*

Et, bref, règle générale : *bidet, cadet, hochet*, etc., est long dans *acquêt, apprêt, arrêt, benêt, forêt, genêt, intérêt, prêt, protêt, têt.*

Ete long généralement : *bête, enquête, fête, prophète*, etc., est bref dans *poète* et *comète.*

Etre, bref : *diamètre, lettre, mettre, pénètre*, est long quand il porte l'accent circonflexe : *être, hêtre, salpêtre*, etc.

Eve, long dans *grève, rêve, trêve*, et dérivés, est court dans : *achève, brève, crève, fève, lève.*

O

Ode, bref dans *code, mode, ode*, etc., est long dans il *rôde*, et dérivés.

Oge, bref dans *éloge, horloge*, est long dans *doge.*

Ole, bref dans *désole, frivole, parole, obole*, etc., est long dans *drôle, contrôle, geôle, enjôle, môle, pôle, tôle.*

Osse, bref dans *bosse, brosse, carosse, crosse, rosse*, etc., est long dans *désosse, endosse, fosse, grosse* et dérivés.

Ote, bref dans *capote, dévote, ergote, tricote*, etc., est long dans *côte, maltôte, Pentecôte.*

Otre, long dans *apôtre, nôtre*, etc., est bref, par exception, dans *votre* placé avant un substantif : *votre maison.*

U

Uche, bref dans *autruche, peluche, perruche*, est long dans *bûche* et *embûche.*

Ule, bref dans ***bascule, formule, mule, recule,*** n'est long que dans ***brûle.***

Ute, utes, bref dans ***bute, culbute, débute, dispute,*** est long dans ***flûte,*** et dans les parfaits : ***vous eûtes, vous fûtes.***

Ut, bref dans ***comput, preciput, statut,*** sauf dans les imparfaits du subjonctif, ***qu'il mourût, qu'il lût, qu'il se tût.***

I

Isse, bref toujours, excepté au subjonctif : que je ***fisse,*** que j'***écrivisse.***

Ite, bref dans ***bronchite, frite,*** etc., est long dans ***bénite, gîte.***

Ive, bref d'ordinaire : ***rive, qu'il vive,*** etc., est long dans les adjectifs féminins, ***pensive, maladive.***

EU

Eule, bref d'ordinaire, ***gueule, seule,*** etc., est long dans ***meule,*** et ***veule.***

Eune, bref dans ***jeune homme,*** est long dans ***jeûne quadragésimal.***

131. **Rien d'absolu.**—Classifications qui n'ont rien d'absolu Non seulement la durée de chaque élément subit toutes les oscillations du mouvement général du discours, s'allongeant quand il se ralentit, s'abrégeant, quand il s'accélère. Il suffit même assez souvent de déplacer un mot pour modifier sa quantité relative, pour faire d'une syllabe longue, une brève et d'une brève, une longue.

Quelques exemples :

Régulièrement ***è*** pénultième est long dans ***honnête.*** Faites-le précéder d'un substantif, il garde sa quantité : ***Un***

homme honnête; faites-le suivre du substantif, il devient bref : ***Un honnête homme***.

Régulièrement aussi *e* pénultième est bref dans ***caresse***. Dites : ***caresses perfides***, il reste court ; dites ***perfides caresses***, il est long.

Quelques règles :

En général on allonge les syllabes accentuées suivies d'une syllabe muette, quand elles se trouvent à la fin de la phrase, ou du membre de phrase.

Je me souviens toujours que je vous dois l'empire
L'avenir ? l'avenir, mystère,
Toutes les choses de la terre,
Gloire, fortune militaire...

Souvent on allonge la pénultième dans les adjectifs polysyllabes terminés en ***able***, destinés à produire une impression prolongée.

« Je te plains de tomber dans ses mains redoutables,
Ma fille... » En achevant ces mots épouvantables...

132. **Acceptions diverses du mot accent.** — A s'en tenir au sens étymologique — *ad-cantus* — « au chant », l'accent désigne tout ce qui a trait à la musique, toutes les qualités du son. Or, contrairement à ce qui a lieu pour l'ordinaire, l'étymologie du mot dans le cas présent explique admirablement son histoire.

Les qualités du son sont au nombre de quatre : le timbre, la hauteur, l'intensité et la durée. Accent, *ad cantus*, désignera donc nécessairement, s'il reste fidèle au sens primitif, l'une ou plusieurs de ces qualités ou toutes ensemble.

On dit d'un homme qu'il a de l'accent et tel accent, lorsqu'il a une manière particulière et connue de prononcer les consonnes et surtout de former les voyelles, un ***timbre*** par

conséquent révélateur de son origine : auvergnat, picard, alsacien, breton.

On dit d'une parole qu'elle a de l'accent, ou plutôt des accents lorsqu'elle sait donner à l'expression phonétique de la pensée, avec la durée et le ton, ***l'intensité*** convenable : les accents de l'autorité, de la passion, de la colère, etc.

On dit d'une période qu'elle est donnée selon les règles d'une bonne accentuation lorsque chaque mot y est prononcé avec l'intensité sans doute, mais surtout sur le ***ton*** le plus propre à faire ressortir le rôle qu'il remplit, sa raison d'être et ses relations.

On dit d'une syllabe qu'elle est accentuée lorsqu'elle nécessite, pour être bien prononcée, une insistance qui modifie presque invariablement avec le ***ton*** et l'***intensité***, la ***durée*** même de l'émission.

On dit enfin d'une voyelle qu'elle est accentuée, lorsqu'elle porte un signe adopté pour rappeler au lecteur que la syllabe dont cette voyelle fait partie doit être prononcée de telle ou telle façon, cette façon affectant tantôt une seule et tantôt plusieurs des qualités du son vocal.

Ainsi s'expliquent et se développent les cinq principales acceptions du mot : accent ***provincial*** ; accent ***pathétique*** ; accent ***périodique***, rationnel ou logique ; accent ***prosodique*** ou syllabique ; et accents ou signes ***orthographiques***.

Il n'est question, pour le moment, que de l'accent prosodique.

« L'accent prosodique en général, dit M. Crouslé, est une sorte de chant, qui consiste à donner à certaines syllabes et à certains mots plus d'importance qu'aux autres.

« Il n'est marqué dans l'écriture par aucun signe. On se gardera bien de le confondre avec les signes graphiques appelés accents.

« En français, l'accent tonique, ou simplement l'accent,

est l'appui de la voix sur certaines syllabes qu'on appelle ***fortes*** ou ***toniques***. Les syllabes non accentuées sont ***faibles*** ou ***atones*** [1]. »

133. **Règles de l'accent français.** — Les monosyllabes sont accentués quand ils expriment une idée, comme ***rat, lait, lit, chaud, fut, tout, meurt***; — ils ne le sont pas quand ils ne servent qu'à exprimer un rapport, comme ***dans, très, pour, mais, dont, et***, etc.; — ils ne peuvent l'être quand leur voyelle est l'***e*** muet : ***me, te, se le, que, de***, etc.

Dans tout mot de deux syllabes il y a une syllabe accentuée, et cette syllabe est toujours la dernière si la voyelle n'est pas un ***e*** muet, et l'avant-dernière, si la dernière est muette : ***toujours, victoire, donnait, courage***. Appuyez sur ***ou, oi, ai, a***.

Dans les mots de plus de deux syllabes sonores, c'est toujours sur la dernière qu'on appuie le plus fortement : ***gé-né-ral, au-to-ri-té, cons-ti-tu-tion, Na-bu-cho-do-no-sor***. Appuyez sur ***ral, té, on, sor***. Mais cet accent principal est souvent précédé, suivant le nombre des syllabes, d'un ou de plusieurs autres accents de moindre intensité.

Les accents secondaires frappent, en général, de deux en deux syllabes, en remontant, à partir de celle qui porte l'accent primaire. Ainsi, les syllabes se suivent de telle sorte qu'il y en ait une accentuée et une non accentuée.

Quand le mot de plusieurs syllabes est un mot composé, l'accent secondaire porte de préférence sur la syllabe du préfixe ou du mot qui aurait eu un accent principal, si les deux parties composantes étaient restées séparées. ***Paratonnerre***, par exemple, aura l'accent principal sur l'***e*** médial de ***tonnerre*** et l'accent secondaire sur le second ***a*** de ***para***. Dans ***abat-jour***, pour la même raison, l'***ou*** de ***jour*** a l'accent

1. E. Crouslé, *Grammaire*, p. 29.

principal, et l'accent de l'*a* dans *abat* devient secondaire[1].

L'accent principal, quel que soit le nombre des éléments du polysyllabe en question, ne recule jamais au delà de la pénultième. Aucun mot français ne peut finir par deux syllabes muettes.

Pour éviter cet accident, on fera, s'il le faut, subir une modification au radical lui-même. ***Recevoir***, qui admet très bien ***recevons*** et ***recevez***, parce que la dernière syllabe de ces deux formes est sonore, devient ***reçoivent*** à la troisième personne du pluriel, parce que la dernière syllabe de cette forme est muette. On transformera même une muette finale en sonore quand la construction en fera phonétiquement une pénultième, et c'est pour cela que ***parle-je, chante-je ?*** devient ***parlé-je*** et ***chanté-je ?***

« Dans tout groupe de mots réunis par le sens, le dernier mot reçoit l'accent le plus fort.

Dis-le-moi. — Le ciel en soit loué. — Honore tes parents. — Le jour n'est pas plus pur que le fond de mon cœur.

« Tout mot sur lequel on veut appuyer particulièrement reçoit un très fort accent :

Dans un si grand revers, que vous reste-t-il ? MOI ;
MOI, dis-je, et c'est assez.
Et VOUS, l'un des soutiens de ce tremblant État,
VOUS, nourri dans les camps du saint roi Josaphat..[1]

Aucune phrase ne pouvant se terminer par un monosyllabe muet, quand l'un de ces derniers est régulièrement appelé par le sens, ou on le déplace, à l'aide d'une inversion disant : ***il me mord*** pour ***il mord me, envoie-le-nous,*** pour ***envoie-nous-le ;***— ou on le rend sonore, en le transformant, disant ***ôte-toi*** pour ***ôte-te, crois-leu*** pour ***crois le.***

1. Louis Favre, *Traité de diction*, I, 291.
1. Crouslé, l. c., p. 30.

Je étant muet et ***tu, il, ils*** n'ayant qu'une médiocre sonorité, ces pronoms sont régulièrement remplacés quand le sens demande un accent très fort, par ***moi, toi, lui, eux.***

Que vous reste-t-il ? — ***Moi.*** — Qui te l'a dit ? — ***Toi.*** — Qui le demande ? — ***Lui.*** — Qui le fera ? — ***Eux.***

134. **Le bredouillement.** — Le bredouillement est un vice de la parole directement opposé à la bonne prononciation des mots. Le bredouilleur altère les mots en ne prononçant qu'imparfaitement certaines syllabes ; à l'opposé du balbutieur qui, avec hésitation et non sans effort, laisse tomber de loin en loin les mots lents à venir d'une phrase qui ne finit pas, le bredouilleur, comme entraîné par une force irrésistible, se précipite à la poursuite d'un but à atteindre au plus vite, au risque de brouiller ou de briser les mots en faisant les syllabes se tamponner, s'écraser ou chevaucher les unes sur les autres.

Absolument pris sur le vif les exemples suivants empruntés au Dr Colombat.

J' s'ual à l'sal stoi natrel d'Jard d'plan, pour : ***Je suis allé à la salle d'histoire naturelle du Jardin des plantes.*** — ***Bon j' m' s' sieu', d'serais palé pat'clier***, pour : ***Bonjour, monsieur, je désirerais vous parler en particulier.*** — ***Je m'ap' Josep J'lien : je s' d' Lyon***, pour : ***Je m'appelle Joseph Julien, je suis de Lyon.*** — ***Voil' troup' ligne q' pass' dans l' rue***, pour : ***Voilà la troupe de ligne qui passe dans la rue.***

Les causes du bredouillement sont multiples.

Il en est de physiques. Certaines affections nerveuses et en particulier la surexcitation que produit chez plusieurs le fonctionnement laborieux d'un estomac fatigué, rendent très difficile la récitation mesurée de telle ou telle formule ou l'articulation tranquille de telle ou telle phrase.

Il en est de morales. Une certaine paresse physique na-

turelle qui recule devant l'effort, jointe à une vivacité d'esprit innée qui précipite vers les idées, voilà ce qu'on retrouvera presque toujours à l'origine de cette infirmité vocale, quand elle relève de la volonté.

L'influence des causes physiques se fait surtout sentir dans la parole publique; tout bas, posément, sans difficulté, je récite cette prière; obligez-moi à la dire tout haut, devant les fidèles ; je cours, je vole, j'arrive ; arrêtez ! impossible. Que dites-vous ? rien.

L'action des causes morales paraît plus décisive dans l'intimité. Nette et mesurée dans la lecture ou dans le discours parce que je me surveille, ma parole devient confuse et précipitée dans la conversation parce que je m'abandonne. Mes auditeurs m'entendent parfaitement; mes familiers me devinent à peine.

Le moyen de se préserver ou de se guérir du bredouillement sera donc, suivant le cas, de soigner son estomac et ses nerfs, ou de combattre énergiquement la précipitation de l'esprit et la paresse de l'organisme: de l'hygiène et de la volonté.

« Cette infirmité, nous dit le docteur déjà cité, sera facilement combattue, et pourra, dans un grand nombre de cas, cesser entièrement, si on a le soin d'accorder quelque attention à la prononciation des mots, qui devra être toujours *allongée* afin de combattre le défaut par des habitudes contraires.

« On préviendra le bredouillement chez les enfants en les faisant lire à haute voix et en les forçant à rythmer tous leurs mots.

« Ces moyens seront plus efficaces si l'on y joint de plus l'étude des langues étrangères, et si l'on oblige les jeunes bredouilleurs à s'exercer le plus possible dans l'une de ces langues.

« On recommandera également aux dysphones de ce gen-

re de desserrer les dents et d'ouvrir convenablement la bouche pour laisser sortir la voix [1] .»

Encore un conseil pratique. Pour prévenir ou réprimer le bredouillement dans la récitation en public d'une formule familière, tenir constamment les yeux sur cette formule, l'épeler pour ainsi dire, et, durant ce travail positif de lecture, tenir un doigt, de préférence l'index, légèrement posé sur les lèvres, comme pour recommander le silence.

1. Ouvrage cité, p. 299.

CHAPITRE VI

AGENCEMENT DES PHRASES ET BALBUTIEMENT

135. **Les pauses et les liaisons** [1].— Plusieurs mots formant un sens complet constituent une prase. La phrase la plus élémentaire est une proposition : ***Le ciel est pur. — Il sentit son cœur apaisé.*** — Plusieurs propositions forment un discours, qu'on appelle période, lorsqu'elles concourent à former un seul sens : ***« Il y a telle de mes périodes,*** dit J.-J. Rousseau, ***que j'ai tournée et retournée cinq à six nuits dans ma tête, avant qu'elle fût en état d'être mise sur le papier. »***

Or les exigences de la pensée et les conditions physiologiques de la prononciation amènent, entre certains mots, des rapprochements plus ou moins intimes, et nécessitent, après certaines émissions, des arrêts plus ou moins prolongés. Il est, dans la diction, entre les divers éléments d'une proposition, des contacts inévitables : parlés, les mots sont vivants, et, vivants, peuvent-ils ne pas s'articuler et se juxtaposer en un tout harmonieux ? — Il est, au cours d'une période, des repos obligatoires : comment parler longtemps sans reprendre haleine, et le moyen de se faire compren-

1. Girault-Duvivier. *Grammaire des grammaires,* ch. XI, t. II. p. 1084, suiv. ; — L. Dubroca. *Traité de la prononciation des consonnes et des voyelles finales* des mots français, ch. I-IV, p. 1-76 ; — L. Branchereau, *Lecture à haute voix ;* ch. V-VI, p. 179-236 ; — L. Favre, *Traité de diction,* t. I, 250-265 ; — L. Crouslé, *Grammaire de la langue francaise,* 2e partie, ch. V, p. 381, suiv. ; — L. Riquier, *Lecture expressive.*

dre quand on dit tout sans distinction parce que sans arrêt ?

La bonne articulation impose donc au parleur le respect des lois physiologiques et intellectuelles, naturelles ou conventionnelles, qui régissent les rapprochements et les séparations des éléments du discours ; il faut, à qui désire prononcer correctement les phrases, la science des liaisons et l'intelligence des pauses.

136. **Pourquoi des repos.** — Les pauses sont avant tout régies par la pensée. Ce n'est qu'accessoirement et accidentellement que les lois de la respiration viennent en modifier la durée ou le nombre ; leur raison d'être essentielle est dans la nécessité, qui s'impose à tout parleur soucieux d'être compris, de signaler, en les détachant et en les isolant pour ainsi dire les unes des autres, les parties constitutives de l'idée qu'il veut communiquer ; leur vraie mesure se tire de l'importance relative et des rapports mutuels de ces diverses parties. Dans la diction, la voix s'arrête pour permettre à l'auditeur de bien saisir le sens et la portée des sons qu'elle vient d'émettre ; elle espace par un repos l'articulation des mots qui rendent des idées qu'il importe de tenir à distance ; elle indique, par un silence plus ou moins prolongé, le passage d'une idée à une autre, s'efforçant, par la place même et la durée de ce silence, de faire saisir à l'auditeur le sens plein et le rôle précis, dans le discours, des mots qui, successivement, souples, vivants, bien ordonnés, frappent son oreille.

La science des pauses est à l'art de dire, ce que la tactique est à l'art militaire. Aux mains d'un général inhabile à ranger ses hommes en bataille, à les espacer, à les lancer sans confusion, à les diriger sans tumulte, les troupes les plus aguerries, les mieux disciplinées, seront impuissantes ; et il suffira d'un ordre d'attaque inintelligent et inoppor-

tun pour faire d'une armée prête pour la victoire un troupeau voué à l'abattoir. Sur les lèvres d'un parleur impuissant à saisir ou à suivre la marche disciplinée d'un discours régulier, incapable de respecter l'ordre des parties, le groupement des phrases et l'enchaînement des périodes, les plus admirables créations de l'art et de l'éloquence seront sacrifiées ; et il suffira d'une distribution des pauses maladroite et brouillonne pour transformer un chef d'œuvre digne de tous les applaudissements en un bafouillage informe voué aux sifflets.

137. **Apprendre à se taire.** — Il importe donc souverainement au parleur d'apprendre à se taire, puisque le succès de son ministère dépend autant sinon plus de la place convenable qu'il saura assigner aux silences que de l'émission correcte qu'il saura faire des mots. « Si la parole est d'argent, le silence est d'or » ; appliqué à l'éloquence l'axiome garde toute sa vérité, car nuancer les pauses est autrement important et difficile que prononcer correctement les phrases. Pour donner à la série des phrases qui constituent un morceau littéraire ou oratoire l'articulation et même l'intonation convenables, nul besoin d'en saisir à fond le sens et la beauté : du souffle, de la voix, quelques notions de chant et de lecture, cela peut suffire pour émettre une suite plus ou moins prolongée de sons impeccables. Pour mettre entre ces différents sons les séparations imposées par l'idée qu'ils expriment, pour maintenir entre les mots, les propositions et les phrases, les distances propres à rendre sensible leur sens précis, leur rôle exact et leur importance relative, le souffle est sans vertu, la voix passe au second rang, la science de l'articulation devient accessoire ; ce qu'il faut avant tout, c'est de l'intelligence. Comprendre non seulement en gros, mais jusque dans les moindres détails, est ici d'une impérieuse nécessité. Si, dans la parole, les émissions de la voix sont

avant tout instinctives, les arrêts sont essentiellement volontaires, délibérés, voulus. Comment leur assigner la place et la durée imposées par l'idée si on n'a de celle-ci une maîtrise absolue? C'est parce qu'ils comprennent mal ce qu'ils disent ou ce qu'ils lisent que l'on entend tant d'orateurs et de lecteurs dénaturer, fausser même, par un placement défectueux ou une tenue inintelligente des pauses, leur propre pensée ou celle des autres, — et émailler leur parole ou leur lecture de méprises dont le moindre inconvénient est de faire rire aux dépens de leur auteur, et de contresens plus ou moins grossiers dont la continuité produit à la longue sur l'auditoire une impression d'énervante lassitude et d'intolérable ennui. Que ne songent-ils, s'ils parlent en leur nom, à se rendre compte, par une patiente analyse, de toutes les délicatesses de leur propre pensée! Que ne s'efforcent-ils, s'ils interprètent la pensée d'autrui, de tenir sérieusement compte des signes de ponctuation, qui en rendent la contexture sensible même au regard !

Il existe en effet deux moyens de supprimer ou d'amoindrir pour le parleur, l'humiliation, et pour l'auditoire, l'épreuve dont nous parlions tout à l'heure : le premier, de beaucoup le plus radical, est de se rendre si complètement maître de son sujet, qu'on soit en état d'en interpréter infailliblement les plus fugitives nuances ; le second, plus matériel sans doute, mais d'une utilité incontestable, est de respecter scrupuleusement toutes les indications de la ponctuation écrite.

138. **Les éléments du discours.** — Se rendre maître de son sujet, c'est à cela que sert l'intelligence : analyser, réfléchir, prévoir, tout est là. Nous n'avons pas à dire, ici, ce qu'il convient de faire, dans tel ou tel cas particulier, et il suffira à notre but d'appeler l'attention du lecteur sur quelques considérations d'intérêt plus général.

Dans tout morceau de quelque étendue, quelle qu'en soit d'ailleurs la forme et la matière, en prose ou en vers, oratoire ou descriptif, il n'importe, on distingue à première vue un nombre plus ou moins considérable de groupes d'idées étroitement unies, inséparables, et jouant dans l'ensemble du discours dont elles constituent les *parties,* le rôle des étages dans un édifice et des membres dans un corps vivant.

Chaque partie présente à l'analyse une série plus ou moins compliquée de considérations nécessaires au développement de la pensée spéciale qu'il s'agit de mettre en valeur, et distribuées en un certain nombre de *phrases*, qui sont à la partie ce que les assises sont aux étages d'un édifice, ce que les muscles, les os et les nerfs sont aux membres des corps animés.

La *phrase* elle-même le plus souvent, offre un assemblage de groupes de mots, où l'analyse grammaticale nous apprend à distinguer des *propositions* principales et complémentaires.

Toute proposition enfin, exprimés ou sous-entendus, comprend trois *termes* : le sujet, le verbe et l'attribut, parties irréductibles du jugement, la forme la plus rudimentaire du langage humain.

Parties, phrases, propositions, termes, dans le morceau, qu'il s'agit de lire, ou de déclamer, le parleur doit tout étudier tout approfondir, tout comprendre, puisqu'il doit tout exprimer, tout nuancer, tout rendre.

En ce qui regarde les pauses, il aura bientôt fait de remarquer que, bien que chacune ait sa valeur propre, déterminée par le rôle des mots qu'elle doit séparer, il est cependant facile de ramener à un petit nombre de types toutes celles qui s'imposent : grandes pauses entre les parties ; pauses moyennes entre les phrases et leurs divers membres ; petites pauses entre les termes d'une même proposition.

139. **Les grandes pauses ou repos.** — La grande pause est plus qu'un simple arrêt de la voix destiné à permettre au parleur de respirer, et à prévenir l'auditeur du passage d'une idée à une autre ; c'est une interruption proprement dite de la lecture ou de la parole. Donner au parleur quelques instants de nécessaire repos, et préparer l'auditeur au renouvellement d'attention imposé par le changement du sujet, tel est son but. Respirer, remuer, tousser, cracher, se moucher, s'essuyer, se rafraîchir, puisqu'il le faut, c'est le moment.

De pareilles interruptions qui, si rarement, nous savons pourquoi, sont de vrais silences, ont leur place marquée d'avance à la fin des parties constitutives du morceau qu'il sagit de dire ou de lire.

Ces parties, dont une analyse intelligente seule permet de fixer le nombre et de mesurer l'importance, sont d'ordinaire indiqués dans les textes manuscrits ou imprimés par des signes conventionnels dont les plus usités sont les divisions, les alinéas et les guillemets.

140. **Les divisions.** — Les divisions, quel que soit leur titre, *livre, partie, chapitre, article, paragraphe, point,* etc. à moins de n'être qu'un trompe-l'œil, indiquent une étape distincte dans la marche de l'écrivain ; s'arrêter avec lui, c'est plus qu'une convenance, c'est un devoir. Seuls, les étourdis et les maladroits sont capables de passer sans interruption d'un point à un point, d'un article à un article ; de s'écrier, ayant à peine articulé le dernier mot d'un chapitre premier, sans même prendre le temps de respirer : *chapitre-second ;* ou même de souder, cela s'est vu, d'une même respiration, et sans le moindre changement d'intonation et d'allure, aux derniers mots d'une lecture d'édification dans un livre latin, les premiers mots d'une lecture courante dans un livre d'histoire.

141. Les alinéas. — Les alinéas, inutile de les définir, ont le très grand avantage d'accuser vigoureusement le dessein de l'auteur. Sans nuire en rien à la netteté de l'ensemble, — le seul fait d'aller à la ligne ne suffisant pas à interrompre le fil du discours, — ils servent singulièrement à mettre en plus grand jour les développements partiels, séparant sans les isoler les éléments divers, récits, raisonnements, tableaux, que leur subordination logique permet de ranger sous un même titre, et rapprochant sans les confondre, les détails, qui par leur nature même, constituent comme autant de petits groupes distincts.

L'étendue, et partant le nombre, comme aussi la netteté des divisions en alinéas varient suivant la nature des matières, le goût des auteurs, et les procédés des typographes. Très fréquents, numérotés, et annoncés par un titre qui tire le regard dans les traités classiques ; nombreux, très distincts et presque pareils dans beaucoup d'ouvrages en vers, à cause de la distribution en strophes ou en couplets ; ils sont plus rares, plus inégaux, plus discrets dans les ouvrages en prose. Certains historiens ont adopté l'usage d'indiquer par des manchettes les sujets divers qu'ils ont cru devoir traiter sous un même titre, — excellente précaution pour écarter les confusions et les méprises si fréquentes dans la lecture publique des ouvrages de ce genre. Les anciens éditeurs ménageaient les blancs ; les éditeurs modernes souvent les prodiguent. Jadis il n'était pas rare de voir un seul alinéa remplir plusieurs grandes pages d'un texte serré ; les écrivains ne se comptent plus de nos jours qui font à leurs éditeurs une obligation d'espacer les mots et de multiplier les interlignes.

« Cet excès, dit M. Branchereau, si excès il y a, offre au moins l'avantage de reposer le regard du lecteur, qu'un texte trop uniformément continu fatigue ; il ne faut donc pas trop s'en plaindre. Mais il résulte de là que le repos de

l'alinéa ne doit pas être toujours le même. Parfois il n'est pas beaucoup plus long que la pose du point. Dans d'autres circonstances, il doit presque égaler celui qui sépare deux articles. C'est à l'intelligence du lecteur à faire ce discernement. Il devra, à la rencontre d'un alinéa, reconnaître d'avance par un rapide coup d'œil, ce qu'il exprime. S'il ne marque qu'un développement nouveau de la même idée, ou un détail du récit commencé, la pause devra être courte, et se distinguer à peine de celle qui sépare les phrases. S'il est le signe du passage à un nouveau récit ou à un nouvel ordre d'idées, la pause devra être plus marquée, et se prolonger d'autant plus, que les deux textes qu'elle sépare sont plus différents [1] ».

142. **Les guillemets.** — La plus élémentaire honnêteté fait à l'écrivain un devoir impérieux d'avouer les emprunts que l'intérêt de sa cause lui conseille ou lui impose. Soucieux de sa dignité, consciencieux et délicat, il indique exactement ses sources, annonce clairement ses citations, et tant qu'elles durent, pour fuir jusqu'au plus léger soupçon de toute appropriation indélicate, il a soin de les tenir à distance de ce qui est à lui ; c'est la raison d'être des guillemets. Ils marquent le commencement, la suite et la fin des citations.

Mais l'auditeur ne peut les voir. Au lecteur par conséquent de les lui faire entendre. — En indiquant de la voix la présence des guillemets, il respecte l'écrivain et rend service à l'auditoire. Deux pauses spéciales s'imposent, l'une au commencement, l'autre à la fin des citations ; la première plus courte, peu différente de celle des deux points ordinaires, la seconde plus longue, égale pour le moins à celle d'un alinéa, quand la citation est un peu étendue, et

1. Branchereau, *op. cit.* p. 210, 211.

dans tous les cas suffisante pour donner à l'auditeur l'impression très nette que les guillemets sont fermés, et que l'auteur reprend la parole en son nom.

143. **Les pauses moyennes ou distinctions.** — La pause moyenne ne dure jamais assez longtemps pour arrêter sensiblement le cours de la diction ou de la lecture. C'est moins une interruption proprement dite qu'une suspension de la voix, un court moment de silence, que le parleur met à profit pour respirer sans qu'il y paraisse, et dont la place et la durée sont déterminées par le souci de rendre sensibles à l'oreille de l'auditeur les rapports mutuels des divers éléments qui concourent au développement d'une même idée.

Bien marquées à la fin de chaque phrase, pour nettement accuser la fin de la pensée principale ; très nettes encore à la fin de chacun des membres d'une même phrase, pour bien délimiter les éléments essentiels dont elle se compose, ces distinctions s'atténuent entre les divers groupes de mots qui forment chaque membre, jusqu'à ne différer des petites pauses ou coupures que par de délicates et presque imperceptibles nuances.

Typographiquement toutes ces séparations s'expriment à l'aide de signes conventionnels dits signes de ponctuation et dont les plus usités sont : le *point* (.), les *deux points* (:), le *point-virgule* (;), et la *virgule* (,).

144. **La pause du point.** — Le point ayant toujours pour but d'indiquer qu'une phrase est entièrement terminée, on est sûr d'avance que ce qui le précède présente un sens fini, une pensée complète, un développement autonome, sans autre attache à ceux qui le précèdent ou le suivent que le lien logique résultant de la communauté de l'objet. Exemple :

Selon que vous serez puissant ou misérable,
Les jugements de cour vous rendront blanc ou noir.

La pause qui doit le traduire sera donc, comme lui, franche, ferme, bien caractérisée, moins longue sans doute que celle de l'alinéa, telle cependant qu'elle suffise à faire clairement comprendre à l'auditeur, que tout est bien fini et que ce qu'il vient d'entendre a complètement exprimé la pensée de l'auteur.

145. **Les deux points.** — Moins nette parce que plus variée est la signification des deux points. Plus délicate par conséquent parce que plus nuancée sera la pause qui doit exprimer les séparations marquées par ce signe.

D'une façon générale il sert à annoncer ce qui suit, qu'il s'agisse d'une citation avouée, d'un éclaircissement attendu, d'une énumération qui commence, ou d'une conclusion qui se donne comme le résumé de tout ce qui précède. En conséquence, il a sa place marquée :

1° Après l'annonce d'un discours direct qu'on va rapporter.

Le plus vieux au garçon s'écria tant qu'il put :
Holà ! ho ! descendez, que l'on ne vous le dise,
Jeune homme qui menez laquais à barbe grise, etc.

2° A la suite d'une proposition qui, par sa teneur ou sa forme, laisse attendre une explication qui la complète, la développe ou la rectifie.

Ce n'est pas ta mission, ô France chrétienne, d'arracher, pour prix de ton sang et de ta gloire, les trésors des peuples vaincus ; ce n'est pas ta mission de les chasser devant toi pour te faire place, en les livrant à la mort : — Ton génie est de communiquer, au prix du sacrifice, tes sentiments et tes lumières ». — Lavigerie.

« Pardonnez, princes, à cette liberté chrétienne : — l'homme a aussi ses devoirs à remplir envers le ciel. Si vous exigez de nous des marques de soumission qui blessent ces devoirs sacrés, Hiéroclès peut appeler les bourreaux : — nous rendrons à César notre sang, qui est à César, et à Dieu notre âme qui est à Dieu ». — Chateaubriand.

« Je ne traverse pas une partie du sol français sans être ému par son histoire autant qu'ébloui par sa beauté : — car j'y trouve partout l'honneur. » — Dupanloup.

3° Après la proposition initiale, destinée à introduire une énumération nettement annoncée.

« Il y a deux sortes de curiosité : l'une d'intérêt qui nous porte à désirer d'apprendre ce qui peut nous être utile ; et l'autre d'orgueil, qui vient du désir de savoir ce que les autres ignorent. » La Rochefoucauld.

4° Avant la proposition finale qui résume, en déterminant l'objet auquel elle se rapporte, une énumération qu'on n'a pas pris la précaution d'annoncer.

Du pain, du lait, des fruits, une onde pure :
C'était de nos aïeux la saine nourriture.

146. **Le point-virgule.** — Toutes les fois qu'entre deux périodes le sens impose un repos sensible et qu'il n'y a pas lieu, pour le marquer, de se servir des deux points, on se sert du *point-virgule.* Les pauses indiquées par ces deux signes ont cela de commun qu'elles sont nettes et bien tranchées. Quant à leur durée relative, rien ne permet de la fixer à priori une fois pour toutes. La durée d'une pause dépendant uniquement du rôle des parties dont elle indique la séparation, la pause du point et virgule sera plus courte

que celle des deux points, quand les parties séparées par les deux points exigeront un plus grand repos, et plus longue, dans le cas contraire.

La signification du point et virgule est difficile à préciser. On peut dire cependant qu'il sert habituellement, soit à marquer la fin d'une période, soit à indiquer un changement dans le mouvement de la phrase, soit à appeler l'attention sur les phrases successives du développement progressif d'une idée. Les grammairiens nous apprennent qu'il se place :

1° Entre les propositions détachées qui concourent au développement d'une même idée, lorqu'au moins l'une d'entre elles renferme plusieurs parties divisées par un autre signe de ponctuation.

Insensé, diront-ils, que trop d'orgueil abuse.
Regarde autour de toi : tout commence et tout s'use,
Tout marche vers un terme, et tout naît pour mourir ;
Dans ces prés jaunissants tu vois la fleur languir ;
Tu vois, dans ces forêts, le cèdre au front superbe
Sous le poids de ses ans, tomber, ramper sous l'herbe ;
Dans leurs lits desséchés tu vois les mers tarir.
Les cieux mêmes, les cieux, commencent à pâlir ;
Cet astre dont le temps a caché la naissance,
Le soleil, comme nous marche à sa décadence ;
Et dans les cieux déserts les mortels éperdus,
Le chercheront un jour et ne le verront plus !

2° Devant la conjonction mais, et devant toute autre expression qui annonce un progrès dans le discours.

Personne n'entendait ses paroles ; mais on voyait sur son visage l'expression de la fureur.

3 Entre deux propositions qui expriment une opposition.

Celui-ci riait toujours ; celui-là pleurait sans cesse.

4° Entre plusieurs propositions conséquentes subordonnées à un même antécédent.

« *C'est par la sagesse, disait un jeune prince que je deviendrai illustre parmi les nations ; que les vieillards respecteront ma jeunesse ; que mes voisins, quelque redoutables qu'ils soient, me craindront ; que je serai aimé dans la paix, et redouté dans la guerre.* »

5° Entre plusieurs propositions semblables régies par un même verbe.

Vante-t-on dans un poète, la vigueur de l'âme, les sentiments sublimes, c'est Corneille ; la sensibilité du cœur, le style tendre et harmonieux, c'est Racine ; la molle facilité, la négligence aimable, c'est Lafontaine. »

6° Entre les différents membres d'une énumération quelconque, lorsqu'ils forment des propositions distinctes, dont les parties subalternes doivent être séparées par des virgules.

« *On le veut baiser, il donne les lèvres ; on le veut lier, il présente les mains ; on veut le souffleter, il tend les joues ; frapper à coups de bâton, il tend le dos ; flageller inhumainement, il tend les épaules ; on l'accuse devant Caïphe et devant Pilate, il se tient pour tout convaincu ; Hérode et toute sa cour se moque de lui, et on le renvoie comme un fou, il avoue tout par son silence ; on l'abandonne aux valets et aux soldats, et il s'abandonne encore plus lui-même ; cette face autrefois si majestueuse, qui ravissait en admiration le ciel et la terre, il la présente droite et immobile aux crachats de cette canaille ; il ne souffle*

pas, c'est une pauvre brebis qui se laisse tondre. » — Bossuet.

La virgule. — Fidèles aux indications des grammairiens, les typographes placent des virgules :

1° Entre plusieurs propositions courtes se succédant rapidement quand elles concourent au même dessein.

« Il rit en lui-même, dit La Bruyère, parlant du distrait, il éclate d'une chose qui lui passe dans l'esprit, il répond à sa pensée, il chante entre ses dents, il se renverse dans une chaise, il pousse un cri plaintif, il baîlle, il se croit seul. »

2° Dans l'intérieur d'une même proposition, au commencement et à la fin de tout ce qui en suspend momentanément la suite : courtes incidentes, appositions, termes en parenthèse.

Ce n'est pas, dit-elle, ce que vous m'aviez promis. — Un Dioclétien, le maître du monde, veut anéantir la foi. — Le cœur, pour être touché, n'a pas besoin, Dieu merci, que l'imagination soit émue.

3° Entre les mots qui s'ajoutent les uns aux autres pour jouer le même rôle dans la proposition, qu'ils soient sujets, verbes ou attributs.

Richesses, talents, vertus, honneur, il eut tout en partage. — Chrétien, il sut prier, travailler, faire le bien, souffrir. — Il fut droit, courageux, indulgent, charitable.

4° Entre le sujet et l'attribut d'une proposition, lorsque les termes de cette proposition ont une étendue excédant la portée ordinaire de la respiration telle, par conséquent, qu'elle oblige, à faire des pauses.

« Les hommes qui répandent le plus de bienfaits,

sont naturellement ceux qui font le plus d'ingrats. — Le corps de l'homme qui paraît le chef-d'œuvre de la nature, n'est point comparable à sa pensée. » — Fénelon.

5° Entre les diverses parties d'un sujet ou d'un attribut complexe.

« *Heureuse l'âme chrétienne qui sait se réjouir sans dissipation, s'attrister sans abattement, désirer sans inquiétude, acquérir sans injustice, posséder sans orgueil, et perdre sans douleur.* » Fléchier.

6° Entre les membres d'une proposition à construction inverse pour séparer nettement la partie transposée du reste de la proposition.

Spectateur éphémère d'un spectacle éternel, l'homme lève un instant les yeux vers le ciel. — Le véritable éloge d'un poète, c'est qu'on retienne ses vers.

7° Entre les mots ou groupes des mots qui servent à interpeller les personnes ou les choses.

Est-ce donc là, ô Télémaque, les pensées qui doivent occuper le cœur du fils d'Ulysse ! — Daigne, daigne, Seigneur, exaucer ma prière ! — Ce chant, mes bons amis, est un chant de douleur. — O mort, éloigne-toi de notre pensée.

8° Pour remplacer un verbe, un verbe auxiliaire surtout, retranché par ellipse.

On a toujours raison, le destin, toujours tort. — Les chrétiens, des séditieux !

9° On supprime la virgule devant *et, ou, ni,* quand ces conjonctions n'unissent entre eux que de simples mots ou

des propositions très courtes, qu'on se propose plutôt de rapprocher que de séparer.

Prudent et sage. — Vif ou mort. — Ni fort ni faible. — Le coche et la mouche. — Vaincre ou mourir. — Ni le fer ni le feu ne l'arrêtent.

10° On la met au contraire devant ces mêmes conjonctions lorsqu'on veut fortement séparer les parties de phrase qu'elles distinguent.

Et je le pense, et je le dis. — Est-ce une alternative inévitable, ou d'abuser des choses saintes, ou de s'en éloigner ? — Je ne veux, ni ne dois, ni ne peux obéir. — Il est bon de parler, et meilleur de se taire.

La pause de la virgule n'exige d'ordinaire qu'une très rapide suspension de la voix. Assez de silence pour amener le lecteur à remarquer le mouvement de la pensée, et un arrêt suffisant pour permettre au lecteur de renouveler partiellement sa provision d'air.

147. **Autres signes de ponctuation.** — Aux signes dont nous venons d'indiquer l'usage et la portée dans la ponctuation écrite se rattachent la parenthèse (), le tiret (—), plusieurs points (....), le point d'interrogation (?), et le point d'exclamation (!).

On enferme entre les deux traits indicatifs de la parenthèse, les mots ou parties de phrase qui interrompent le discours par quelque remarque donnée incidemment et qui n'ajoutent rien d'essentiel à l'idée qu'il s'agit de rendre.

Les reines des étangs, grenouilles, veux-je dire,
(Car que coûte-t-il d'appeler
Les choses par noms honorables ?)
Contre leurs bienfaiteurs osèrent cabaler.

Pour être enfermée entre des parenthèses, une incidente ne change pas de nature ; il suffira donc pour la détacher correctement de la faire précéder et suivre du léger silence indiqué par les deux virgules qui marquent le commencement et la fin des incidentes ordinaires.

On se sert régulièrement du tiret pour marquer, dans un dialogue, le changement d'interlocuteur.

Va-t-en ! — Où ? — Chez toi. — Pourquoi faire ? — Chez ta mère. — Sa mère est morte, dit le père.

Certains auteurs l'emploient encore volontiers pour isoler les pensées qu'ils veulent signaler particulièrement à l'attention du lecteur.

La durée de la pause du tiret dépend évidemment de la rapidité du dialogue et de l'importance de l'idée que l'auteur juge à propos de recommander.

Le nom seul de points suspensifs donné au signe (.....) nous avertit suffisamment que la pause dont il est la marque dure un certain temps, le temps de rendre sensible l'impression de terreur ou de surprise qu'il exprime habituellement.

Le point d'interrogation n'est pas plus un signe de pause que le point d'exclamation. Leur unique raison d'être à l'un et à l'autre est d'indiquer le caractère particulier, interrogatif ou admiratif, de la phrase ou du membre de phrase qu'ils terminent. Quant au repos, il sera celui qu'exige le mouvement de la pensée, celui que marquerait, dans une phrase ordinaire, le point, le point-virgule, les deux points, ou la virgule dont il tient place.

148. **Insuffisance de la ponctuation écrite.** — L'analyse logique d'un morceau de quelque étendue permet de distinguer, dans l'ensemble, plusieurs parties ; dans chaque partie, plusieurs phrases ; dans la plupart des phrases, un nom-

bre variable de propositions ; dans chaque proposition, exprimés ou sous-entendus, trois termes.

Or les écrivains et les typographes si soucieux, de nos jours surtout, d'isoler les parties ; si fidèles à marquer la fin des phrases ; justement préoccupés de distinguer les propositions, — laissent cependant sans distinction plusieurs de ces dernières et ne séparent que bien rarement les termes des propositions simples.

Et cependant, entre ces propositions que ne rien distingue et entre ces termes que rien ne sépare, la pensée bien souvent indique un arrêt, le sens exige un silence. Il s'en faut donc, et de beaucoup, que la virgule soit, comme on est trop souvent tenté de le dire, la plus petite des pauses que l'on doive faire en lisant. La virgule n'est que le dernier des signes employés pour marquer les pauses. Mais, entre les mots que ne distingue aucun signe, un lecteur intelligent place et doit placer un nombre considérable d'arrêts dont beaucoup, à la vérité, sont plus faibles que ceux de la virgule, mais dont quelques-uns peuvent, dans certains cas, égaler ceux du point et virgule et même du point. S'agit-il par exemple, comme dans les deux phrases suivantes, de mots destinés à mettre puissamment en relief une pensée saisissante, bien qu'aucun signe ne les sépare, la voix les isolera par un silence très marqué.

Au bout d'un petit sentier, il rencontre un cadavre : c'était celui — de son fils !

L'onde approche, se brise, et — vomit à nos yeux, parmi des flots d'écume, un monstre furieux.

Tant il est vrai que la ponctuation est insuffisante pour noter et pour mesurer exactement toutes les pauses. Il est de longs repos qu'elle n'indique pas ; il en est surtout de petits en très grand nombre qu'elle néglige.

149. Les petites pauses ou coupures. — Parmi ces derniers il faut compter les petites pauses ou coupures qu'un lecteur intelligent ne manque jamais de faire.

1° Avant et après les incidences, les oppositions et les inversions trop courtes pour être séparées par des virgules.

Le chêne — un jour — dit au roseau. — Il écrivit — le jour même — au roi, et envoya — le lendemain — sa lettre, par un exprès. — Cicéron — le grand orateur — disait. — Saint François Xavier — missionnaire incomparable, — annonça l'Évangile aux peuples de l'Orient. — Celui qui met un frein à la fureur des flots, sait aussi — des méchants — arrêter les complots. — Aux branches d'un tilleul — une jeune fauvette avait — de ses petits suspendu le berceau.

2° Au commencement et à la fin d'une énumération dont les différents membres formant une seule période ne sont séparés que par des virgules.

Soyez — officieux, complaisant, doux, affable, poli, d'humeur égale — et vous serez aimable.

3° Après les conjonctions autres que *et, ou* et *ni,* qui unissent entre elles des propositions indépendantes, telles que, *mais, enfin, car, donc, ainsi, aussi, pourtant, cependant, toutefois, néanmoins, partant, par conséquent.*

Mais — qu'est-ce à dire ? Or — il advint. — Ainsi — je ne dis qu'un mot. — Toutefois — il faut convenir. — Donc — le fait est incontestable.

4° Dans les phrases où entrent les conjonctions *et, ou* et *ni,* les différents membres que ces mots rapprochent sont souvent séparés par une pause invariablement placée avant la conjonction :

Gardez soigneusement en vos âmes la justice — et

la charité. — Le bonheur — ou la témérité ont pu faire des héros. — Ni l'or — ni la grandeur ne nous rendent heureux.

5° Quant aux conjonctions qui unissent entre elles deux propositions en opposition l'une avec l'autre : *comme, de même que*, *que* répété, *soit que* répété, *autant* répété, *plus* répété ; et à celles qui indiquent un rapport de dépendance entre une proposition et une autre : *quand*, *si*, *que* et le nombre infini de locutions conjonctives qui en dérivent, *lorsque*, *vu que*, *bien que*, *quoique*, etc., elles n'admettent aucune espèce de repos.

6° Une pause est obligatoire après un adverbe placé au commencement d'une phrase ou d'un membre de phrase.

Enfin — je vous trouve. — En vain — quelqu'un viendra me dire. — Jamais — il n'avouera ses torts. —La plupart des parvenus sont fiers et pleins d'arrogance ; d'ailleurs — ils sont brutaux et insolents.

7° Au commencement et à la fin de chacun des deux termes d'une comparaison ou d'une opposition.

Comparez le sort du pauvre Lazare — à celui du mauvais riche, — et vous saurez pourquoi le chrétien doit toujours préférer — la vertu pauvre — au vice opulent. — L'homme n'est qu'un roseau — le plus faible de la nature, mais c'est un roseau — pensant. — L'espace — est son séjour, l'éternité — son âge, le jour — est son regard, le monde — est son image.

8° Après le sujet des phrases principales, à moins que ce sujet ne soit un pronom personnel.

Dieu — est le créateur de l'univers. — L'homme — est un dieu tombé qui se souvient des cieux. — Per-

sonne presque — ne s'avise par lui-même du mérite d'un autre. — Se croire un personnage — est fort commun en France. — La Conscience — est le meilleur livre de morale que nous ayons.

9° Entre le verbe et un régime direct ou indirect composé de plusieurs mots.

Quand on n'a pas — ce que l'on aime, il faut aimer — ce que l'on a. — Il a su plaire — à tout le monde sans distinction. — Ainsi que l'oiseau — met la tête sous son aile, l'enfant dans la prière — endort son jeune esprit.

10° Entre les régimes directs ou indirects qui se suivent, en ayant soin de bien séparer les mots qui se rapportent aux uns et aux autres.

Pendant qu'on oppose — aux ennemis de l'État — des généraux et des négociateurs habiles, il faut opposer, à la licence et au vice — des lois et des vertus.

11° Entre un substantif et un participe suivi de son régime, ou un adjectif accompagné d'un complément.

Il aimait à s'entourer d'hommes — distingués par leur science et leur vertu. — Ils sortirent — armés de piques et de javelots.

12° A la place du mot sous-entendu, chaque fois qu'il y a ellipse.

Ainsi dit le renard, et flatteurs — d'applaudir.
Je t'aimais inconstant, qu'aurais-je fait fidèle ?
De son pieux espoir — son front gardait la trace,
Et sur ses traits — frappés d'une auguste beauté,
La douleur fugitive — avait empreint sa grâce,
La mort — sa majesté.

150. **Séparations interdites.** — La prononciation ne doit jamais séparer les mots que le sens unit d'une façon si intime, qu'il est impossible de les isoler sans donner à l'esprit l'impression d'une dislocation ou d'une lacune, les uns appelant les autres et tous ensemble contribuant à donner une même idée. On prononcera donc d'une façon absolument continue, d'une seule émission de voix, sans arrêt d'aucune sorte.

1° Les locutions composées de plusieurs mots, substantifs, adjectifs, adverbes, etc. si habituellement juxtaposés et si intimement unis qu'ils semblent n'en former plus qu'un seul : ***arc-en-ciel, bout-à-bout, croc-en-jambe, char-à-bancs, dès-à-présent, de part et d'autre, mot à mot, mort aux rats, pas encore, pot-au-feu, pied-à-terre, plût à Dieu, tôt ou tard,*** etc.

2° L'article et le mot auquel ils se rapportent : ***les hommes, des enfants,*** etc.

3° Le substantif son adjectif : ***jour heureux***, ***sujet fidèle,*** etc.

4° Le substantif et son régime quand il est simple et court : ***le cœur de l'homme chaste est un vase profond.***

5° Les pronoms et les verbes, en quelque ordre que les premiers soient placés et quelle que soit la fonction qu'ils exercent, sujets ou régimes : ***Je vous adore, tu m'entends, il s'enfuit, nous nous souvenons, ils aiment, on craint, on espère, pense-il ? croyez-vous ? va-t-en,*** etc.

6° les adjectifs pronominaux possessifs et le mot suivant, soit substantif, soit adjectif : ***mon enfant, ton père, ses sœurs, leurs parents, notre affaire, votre sainte mère, son admirable discours,*** etc.

7° L'adjectif qualificatif et le mot auquel il se rapporte : ***excellent sujet, parfait ami, facile victoire, précieux encouragement,*** etc.

8° Les diverses formes des verbes auxiliaires ***être*** et

avoir et le verbe dont ils contribuent à former les temps : ***nous avons eu, ils sont partis, vous êtes venus, sont-ils arrivés? qu'ils soient heureux !*** etc.

9° Les verbes et leur régime direct simple et court : ***protéger l'innocence, pousser des cris, verser des larmes,*** etc.

10° Les adverbes, les propositions, les conjonctions et le mot qui les suit : ***sagement conçu, sans honneur, après demain, mais enfin, mieux vaut tard que jamais,*** etc.

11° Et généralement tous les mots entre lesquels aucune pause n'est obligatoire. Les pauses ont en effet cet avantage et cette mission de délimiter rigoureusement le terrain exclusivement réservé aux liaisons.

151. **Pourquoi des liaisons.** — Plusieurs mots prononcés sans arrêt d'aucune sorte, phonétiquement n'en forment qu'un seul. Les derniers éléments du mot qui précède se juxtaposant et se soudant en quelque sorte aux premiers éléments de celui qui le suit, il en résulte une succession ininterrompue de sons articulés qui laisse à peine supçonner à l'oreille le passage d'un mot à un autre. Ces mots sont liés.

Mais la juxtaposition ou soudure imposée par le son ne laisse pas que de présenter dans certains cas des difficultés particulières. Très diverses sont en effet les successions de sons qui peuvent résulter du seul fait de la mise en contact de deux mots. Or il s'en faut de beaucoup que toutes les successions de sons soient également agréables. S'il en est de flatteuses pour l'oreille, il en est aussi de dures et de choquantes. Celles qui se produisent à l'intérieur du mot ayant été acceptées par le génie de la langue et consacrées par l'usage, qu'elles qu'elles soient, il faut les subir ; mais il n'en va pas de même pour celles qui résultent de la rencontre tout accidentelle de la fin d'un mot avec le commencement du suivant. Ici la liberté reprend ses droits et le goût

son empire. Sans scrupule on fait subir aux éléments mis en contact toutes les modifications que l'euphonie rend nécessaires. On retranche, on ajoute, on combine. L'essentiel est d'éviter une succession de sons qui blessent l'oreille ; les différents modes de liaisons artificielles n'ont pas d'autre but.

152. **Analyse et euphonie.** — Quand et comment des mots qui suivent doivent-ils se lier? Dans quelles circonstances est-il interdit de les séparer, et de quelle manière faut-il les unir? Deux questions inévitables dont l'examen va nous permettre d'exposer avec ordre toute la théorie des liaisons.

Les rapports des mots entre eux dépendent de l'idée qu'ils éveillent dans l'esprit ; la succession des sons est régie par l'impression qu'ils produisent sur l'oreille. A l'analyse donc de nous révéler le secret des rapprochements nécessaires ; à l'euphonie, de nous dicter les procédés des liaisons obligatoires.

L'analyse est soumise à des lois, immuables comme la pensée ; l'euphonie est sujette à des préjugés, variables comme la sensibilité et changeants comme la mode. Le rapprochement de certains mots s'impose à tous pour toujours ; certaines successions de sons nous choquent qui pour d'autres n'ont rien de pénible, qu'hier on supportait sans difficulté et qu'on recherchera peut-être demain. Rien de plus aisé que de déterminer les rapprochements nécessaires ; il suffit d'un peu d'analyse. Rien de plus laborieux que de décrire les différents modes de liaisons ; œuvre par dessus tout de patience et d'expérience.

153. **Les divers modes de liaison.** — Le mode de liaison varie naturellement avec la combinaison phonétique résultant de la rencontre du dernier élément du mot qui précède avec le premier élément du mot qui suit.

Si la combinaison n'a rien d'anormal ; si la syllabe finale

du premier mot et la syllabe initiale du second se juxtaposent sans difficulté pour la voix, sans désagrément pour l'oreille, la liaison se fait entre les mots unis absolument comme s'ils étaient les syllabes d'un même mot simple.

Si au contraire, de la rencontre des éléments mis en contact par la prononciation naît un obstacle pour la voix et un choc pour l'oreille, une modification s'impose, variable comme la difficulté qu'il s'agit de supprimer. Autant donc de combinaisons de sons désagréables à modifier, autant de liaisons différentes.

Parmi les combinaisons que l'articulation modifie, les unes sont naturellement désagréables, les autres ne le sont que par suite de la mode du jour. Telle succession de sons nous choque parce qu'elle est réellement en opposition avec les lois essentielles de la diction et de l'acoustique ; telle autre ne nous déplaît que parce qu'elle est condamnée par l'usage. Les liaisons sont donc les unes naturelles et les autres conventionnelles, les premières universelles et durables comme la nature, les autres diverses et variables comme la liberté.

N'ayant à décrire que l'état actuel de la prononciation française, nous nous contenterons de signaler les divers cas qui se présentent sans apprécier leur valeur propre, leur origine naturelle ou artificielle. Le lecteur correct respecte les conventions aussi bien que les lois.

154. **Quatre successions typiques.** — Tous les mots commencent et finissent par une voyelle ou par une consonne. Cette simple réflexion va nous permettre de ramener à quatre types toutes les successions de sons et de lettres introduites dans le discours par l'articulation ininterrompue de deux mots consécutifs, suivant qu'elle met en contact :

1° Une voyelle et une consonne, comme dans *été splendide, perdu sans retour ;*

2° Une consonne et une voyelle, comme dans ***ciel inclément, nuit horrible, éclairs effrayants;***

3° Une voyelle et une voyelle, comme dans ***mère aimante, bonté indulgente;***

4° Une consonne et une consonne, comme dans ***maison branlante, fier programme***, etc.

La première combinaison et la quatrième n'ayant pour l'oreille rien de déplaisant, la succession se fait d'elle-même. Les éléments du premier et du second mot se juxtaposent sans heurt d'aucune sorte, et demeurent non seulement intacts mais indépendants. Si liaison veut dire déformation ou même simplement soudure, ils ne se lient pas; ils se suivent.

Mais si le passage d'une voyelle à une consonne et d'une consonne à une consonne n'offre aucune difficulté, il n'en va pas toujours de même du passage d'une voyelle à une voyelle et d'une consonne à une voyelle; il n'est pas rare que dans un cas comme dans l'autre la transition doive être ménagée par certaines modifications imposées par l'euphonie, et dont le dernier élément du premier mot est d'ordinaire seul à faire les frais. Ces modifications constituent les liaisons proprement dites. Voici les principales.

155. **Liaison des voyelles.** — L'émission consécutive de plusieurs voyelles produit un bâillement, en latin hiatus, qui passe pour désagréable à ceux qui l'entendent et fatigant pour ceux qui l'exécutent.

La règle est donc d'éviter l'hiatus [1].

On y parvient, tantôt en supprimant la première voyelle qu'on remplace assez souvent par un signe orthographique

1. La poésie l'a rigoureusement banni de son domaine; la prose s'est contentée d'en diminuer la fréquence. Toutes les voyelles sont susceptibles de se prononcer devant d'autres voyelles, comme dans ces exemples : il s'exerç*a à é*crire, — bont*é i*neffable, — *ou i*ra-t-il ?

(') appelé apostrophe, tantôt en intercalant des consonnes euphoniques, c'est à dire, destinées à rendre le son meilleur.

Les voyelles qui souffrent élision sont :

L'A dans le mot *la* : *l'âme, l'action, l'oriflamme.*

L'E dans *le, je, me, te, se, ce, de, ne, que : l'été, j'admire, m'imposa, t'essuyer, s'entend, c'était, d'usage, n'arriver, qu'aujourd'hui* [1].

L'I dans *si* devant il : *s'il.*

L'OI, dans *moi* et *toi : ôte m'en, mets-t'y.*

Les consonnes qui s'intercalent sont :

Le L pour éviter l'hiatus de *si on, et on,* que l'on écrit souvent *si l'on, et l'on.*

— perd*u à* jamais, etc. Il n'est pas jusqu'à l'e muet destiné à produire de si fréquentes élisions qui ne se prononce quelquefois devant les voyelles, dans *le,* par exemple, quand il suit un verbe à l'impératif dont il est le régime, comme dans ces phrases : Dites-*le à* tous vos amis, — faites-*le e*ntrer, —abandonne-*le à* ses remords. Voir Dubroca, p. 13 suiv.

1. Quant aux élisions qui ne sont point indiquées par l'orthographe, elles ne portent que sur l'E muet final de nos mots, et leur rencontre est immense dans notre langue. Ce sont celles qui y produisent de si beaux effets, qui donnent à la poésie tant de mélodie, et au discours tant de grâce et de douceur. Prononcer une finale muette quand elle doit se fondre et s'absorber dans la syllabe du mot suivant, est vraiment une atteinte contre le génie de la langue française qu'il est impossible aux oreilles délicates de supporter. C'est la barbariser en quelque sorte, et la ramener aux premiers siècles de sa rudesse. L'élision des E muets qui terminent nos mots, est tellement commandée par le système de notre prononciation que, souvent, et très souvent, elle s'exécute entre des mots qui n'ont point entre eux de rapport grammatical, mais qui se trouvent rapprochés par la construction de la phrase. La plupart de ces E n'ont même été appelés au secours de la langue, que pour en faciliter et en adoucir la prononciation ; tant on a reconnu que leur intervention était nécessaire pour faire disparaître les sons trop durs, et pour donner à leur continuité de l'agrément et de la mélodie !... Cette élision s'opère en supprimant entièrement l'E muet final, et en liant la syllabe toute entière à laquelle il était attaché avec la voyelle initiale du mot suivant, de telle manière que les deux mots divisés dans l'orthographe n'en forment plus qu'un dans la prononciation : **aimabl'enfant, homm'intègre** etc. » Dubroca, p. 17, 18.

L'S devant *y* pronom ou adverbe : ***porte-s-y tes pénates; va-s-y; pense-s-y bien;*** — et devant *on*, mais seulement quand il est pronom : ***Parle-s-en; va-s-en prendre des nouvelles; donne en temps opportun; va à la capitale.***

Le T qui se place entre deux traits d'union dans des phrases comme celle-ci : ***Viendra-t-il? ira-t-elle? dira-t-on?***

156. **Liaisons des consonnes.** — Dans un grand nombre de cas le passage de la consonne finale du premier mot à la voyelle initiale du second se fait sans aucune difficulté : ***jou-g-anglais***, ***ar-c-en ciel, cie-l-en-feu***, ***me-r-orageuse***, etc. La consonne vient doucement s'appuyer sur la voyelle sans résonnance spéciale, sans altération d'aucune sorte. C'est de toutes les liaisons la plus simple et la plus naturelle.

Mais assez souvent, au moment d'opérer la jonction, un obstacle se dresse; la rencontre des deux éléments produit une combinaison phonétique rude à la voix, dure à l'oreille; une modification s'impose. La fin du premier mot seul en fera les frais; on ne touche jamais à la voyelle initiale du second.

Tantôt on rendra sonore une consonne muette comme dans ***premié-r-avril trouvé-r-à redire;*** tantôt on donnera à une consonne sonore ou muette une prononciation différente : ***gran-t-em-barras***, ***riche-z-et pauvres;*** tantôt on laissera silencieuse la dernière consonne et on appuiera sur la voyelle du second mot celle qui la précède immédiatement : ***lou-r-et informe***, ***co-r-anémique***, pour ***lourd et informe***, ***corps anémique;*** tantôt enfin, négligeant la consonne, on laissera en contact la dernière syllabe voyelle du mot qui finit et la première voyelle du mot qui commence : ***pommié-en fleur***, ***ouvrié-adroit***, pour ***pommier en fleur*** et ***ouvrier adroit;***

D'une façon générale on peut dire :

« 1° Etant donné un mot terminé par une consonne sonore, la liaison naturelle se fait, toujours, de cette consonne sonore avec la voyelle qui suit.

« 2° Etant donné un mot terminé par une consonne insonore, ou muette, la liaison artificielle de cette consonne insonore avec la voyelle qui suit, tantôt se fait, tantôt ne se fait pas.

« 3° Etant donné un mot terminé par deux consonnes dont la première seule est sonore, la liaison se fait, tantôt naturelle, de la première consonne sonore avec la voyelle suivante, tantôt artificielle, de la deuxième consonne insonore avec la voyelle suivante. — Ainsi dans ***fort à bras,*** qui se dit ***fo-r-à bras***, la liaison est naturelle de l'**R** sonore avec l'**A** qui suit, tandis que dans ***fort à droit***, qui se dit ***for-t-adroit,*** la liaison est artificielle du **T** insonore avec l'**A** qui suit [1] ».

157. **Aspirations.**—On appelle aspiration, dans la prononciation, la manière de détacher une voyelle d'une autre, soit en l'aspirant par un léger coup de gosier, soit, le plus souvent, en marquant d'un léger repos le passage d'une voyelle à une autre : ***le-hanneton***, ***na-ïf***, ***alla-au feu.***

La plus légère des aspirations est celle qui se place entre deux voyelles consécutives que ne marque aucun signe particulier : ***Anna à dit : j'ai vu Albert.***

La plus nette est celle qui sépare deux voyelles dont la seconde est marquée d'un tréma : ***Noël, naïf, Abigâïl.***

La plus fréquente, celle qu'exprime le signe ***h*** ; plus forte dans les mots dont elle est destinée à accroître l'énergie : ***je hais***, ***je harcèle en haillons***, ***haletant*** ; plus douce à l'ordinaire, comme dans ***homme***, ***hameau***, ***hollandais,*** etc.

Certains mots français, bien que ne commençant pas par

1. Favre, t. I. p. 256.

une *h*, prennent cependant l'aspiration initiale. De ce nombre sont *onze* et ses dérivés : *le-onze, les trois-onzièmes.* On dit cependant dans le ton familier *ils n'étaient qu'onze* et *entr'onze heures et midi.*

Les mots *ouate, uhlan, yacht, yatagan, yole, yucca, youyou.* On dira donc : *La-ouate, le-uhlan, le yacht,* etc.

Les mots *oui* et *un* pris substantivement et le verbe *ouïr.* On dira donc : *le-oui et le non ; le-un et le deux. Nous avons-ouï dire.* On dit cependant : *je crois qu'oui.*

Et tous ces usages, règles et exceptions, doivent leur origine au souci naturel à l'homme de rendre la succession des sons qu'il émet plus agréable et plus facile ; leur raison d'être est l'euphonie.

Examinons mais rapidement le sort que ce principe unique fait aux différentes consonnes à la fin des mots.

B

Le français ne compte que cinq mots terminés par un **B** : *club, nabab, radoub, rumb, aplomb et plomb.*

Dans les trois premiers, il se lie à la voyelle suivante parce qu'il est sonore, et il conserve le son propre : *clu-b-anglais, naba-b-hindou,* etc.

Dans les deux derniers, la liaison n'a pas lieu parce qu'il est muet : *aplon-impertinent, plon-argentifère.*

C

Le **C** sonore, à la fin d'un mot, se lie à la voyelle qui suit, en prenant le son de **K**. — On doit prononcer : *sa-k-à farine, ar-k-en-ciel,* etc.

Le **C** muet, dans les mêmes conditions, ne se lie jamais. On dira donc : *estoma-affamé, jon-effilé, blan-ou noir.*

Le **D** sonore à la fin d'un mot, appelle généralement la liaison, et conserve le son qui lui est propre : *sud-su-d-est, su-d-ouest.*

D

Le **D** muet se lie dans les adjectifs et les verbes en prenant le son de **T** : *gran-t-arbre ; profon-t-ennui ; le gland pen-t-aux chênes.*

Mais il ne se lie pas dans les substantifs : *marchan ambulant, le chau et le froid.*

Par exception le **D** muet final d'un substantif se lie, avec le son propre dans les composés de *nord ; nor-d-est,* et *nor-d-ouest.*

Dans le mot *pied,* le *d* se lie avec le son *t* dans les deux locutions *pied-à-terre* et *de pied-en-cap,* qui se prononçait *pié-ta-terre* et *de pié-ten-cap.* Partout ailleurs, dans le mot simple comme dans les composés et les locutions, le *d* de *pied* n'admet aucune liaison : *pied à pied, pied en l'air, tire-pied en fer* se prononcent, *pié-à pié, pié en l'air, tire-pié en fer.*

F

Sonore, le **F** se lie en conservant le son propre : *chéti-f-insecte, bœu-f-énorme.*

Muet, il ne se lie pas : *un cer aux abois.* Par exception, le **F** de *neuf* en liaison devient un **V** : *neu-v-artistes.*

G

Le **G** sonore de *joug* se lie en conservant le son propre *jou-g-intolérable.*

Le **G** muet, en liaison, sonne **K** : *san-k-impur, lon-k-et fluet.*

Le **G** final ni ne sonne ni ne se lie dans *bourg, coing, étang, hareng, legs, poing* et *seing.* On prononcera donc : *étan-ensoleillé, poin-ouvert,* etc.

K

Cette consonne, qui ne se rencontre comme finale que dans des mots d'origine étrangère, se lie toujours sans altération. *Le copeck est une monnaie russe ; York est célèbre par ses jambons ; Ce Kalmouk abruti manie un cric empoisonné.*

L

Le **L** sonore, sec ou mouillé, admet la liaison sans changement du son primitif*: qué-l-esprit? fo-l-enthousiasme, so-l-élevé, solé-ï-ardent,* etc.

Le **L** muet ne se lie pas : *sourci-épais, bari-ouvert,* etc.

Par exception, le **L** muet de *gentil* se lie en prenant le son mouillé : *genti-ï-enfant, genti-ï-homme.*

M

Le **M** muet final prend le son de l'**N** et ne se lie pas. *Un daim avec un faon*, se prononce *un dain avec un faon*.

Le **M** sonore se lie sans altération : *Amsterdam-minondé, Bethléem-men Palestine, interim-mutile, factotum-mhabile, album-mamusant.*

N

Le **N** véritablement sonore se lie sans altération dans les mots *amen, abdomen, cérumen, éden, hymen, lichen, pollen, spécimen.* On dira donc : *Amen-namen, pollen-nhumide, éden-nenchanteur.*

Le **N** final, simple signe de nasalité, ne se lie pas quand la voyelle nasale termine un substantif : *un ruban-orangé, une main-immortelle, le héron-au long bec ;* — Il se lie, avec un *n* euphonique, quand la voyelle nasale termine un adjectif suivi du substantif auquel il se rapporte : *certain-nenfant, bon-nappétit ;* — mais, même à la fin

d'un adjectif, il ne se lie pas, s'il est suivi d'un autre mot que du substantif auquel l'adjectif se rapporte : ***commun-en France, bon-à rien***, etc.

Bien et ***rien*** — substantifs, ne se lient jamais : ***bien-à faire, rien-amusant***; — adverbes ou pronoms, ils se lient quand ils sont suivis d'un adjectif, ou d'un verbe, ou d'une proposition, ou d'un adverbe, ou d'une locution adverbiale : ***bien-navant vous ; je voulais bien-nêtre soldat ; c'est bien-nagréable ; il ne fait rien-navec grâce.***

Le N de ***en*** pronom ou adverbe se lie ou plutôt se soude à la voyelle suivante : ***Jean s'en-nalla, vase en-nargent il y en-na***. — Cependant après un verbe, ***en*** ne se lie pas : ***donnez-en-aux autres.***

Le **N** de ***on*** se lie en conservant la sonorité nasale : ***on-nimite ceux qu'on-naime.*** Mais après une interrogation il forme hiatus : ***est-on-allé à Paris ?*** — Dans les adjectifs, il se lie, mais perd la nasalité : ***mo-nâme, bo-nami,*** pour ***mon-âme, bon-ami.***

« Dans bien des cas, dit M. Chervin, c'est l'oreille qu'il faut consulter plutôt que la règle : on évitera la liaison désagréable et on la remplacera par un léger repos, comme dans ***animal bon à vendre***[1]. »

Le **N** de ***in*** et de ***ain*** en liaison perd la nasalité : ***divi-namour, lointai-nhorizon*** pour ***divin amour, lointain horizon***, excepté dans ***malin esprit*** qu'on prononce d'ordinaire ***malin-esprit. Fin or*** se prononce ***fin-or.***

P

Le **P** sonore, à la fin d'un mot, admet la liaison sans s'altérer : ***un cap-pélevé.***

Le **P** muet la repousse : ***camp étranger, champ immense, chan-immense, cou-a-droit, louétique.***

1. *La voix*, 1891, p. 273.

Par exception, le P muet des adverbes se lie : *trop-penclin à beaucoup-papprendre.*

Q

Le Q se lie dans les deux seuls mots qu'il termine, *coq* et *cinq*. Vous direz donc : *coq-kempenné, cinq-kétoiles.*

R

Le R se lie quand il sonne, seul comme dans *Jupité-r-olympien, souffri-r-atrocement, chai-r-et poisson ;* ou suivi d'une ou de plusieurs consonnes muettes, comme dans *hasard étrange, corps étendus, toujours en l'air, ours affamé,* qui se prononcent : *hasa-rétrange, co-rétendus, toujou-ren l'air, ou-raffamé.*

Le R ne se lie pas quand il est muet : *horlogé-habile, ânié-intelligent.*

Par exception, le R muet se lie. 1° quand il termine un adjectif qui est suivi du substantif auquel il se rapporte : *premié-rami, dernié-râge.* — 2° à l'infinitif de tous les verbes de la première conjugaison : *aimé-rà rire, trompe-run trompeur.* Dans la conversation familière cette dernière liaison n'est pas obligatoire.

S

Dans les liaisons, le S prend toujours le son de z ; *no-z-artistes, mé-z-enfants, heure-z-entières.*

Le S final sonore veut être lié : *nou-z-arrivons aprè-z-eux, pa-z-à pas.*

Il faut excepter les mots terminés en RS qui n'admettent de liaison qu'avec le R : *discour-éloquent, ver-élégiaques, enver-eux.*

Le S muet caractérisque du pluriel se lie à la voyelle suivante, si la liaison doit servir à distinguer ce pluriel du singulier correspondant. On dira donc : quatre *heure-z-*

entières, mais on pourra dire : ***quatre heure-et quart,*** la liaison dans cette dernière phrase n'étant nullement nécessaire pour nous faire savoir que ***heures*** est un pluriel.

Le S final de la première personne du pluriel des verbes se lie toujours : ***nous arrivon-z-à l'instant, finisson-z-en.***

Le **S** final des verbes de la première conjugaison à la deuxième personne du présent de l'indicatif ne se lie point dans la conversation, mais se lie dans les vers. Je dirai donc en parlant à un ami : ***tu affirme-à tort***, et en lisant la fable du Paon se plaignant à Junon : ***Toi... qui te panades, qui déploie-z-une si riche queue,*** ect.

T

Dans les liaisons, le **T** sonne toujours **T**.

Il se lie toujours quand il sonne : ***grani-ténorme.***

Il se lie encore généralement quand il est muet : ***bu-t élevé, ignoran-t-ami.***

Il est des liaisons qu'on évite parce qu'elles seraient ou trop dures ou ridicules. C'est ainsi que l'on ne dit pas ***un toi-t-aigu***, ***un trai-t-acéré***, ***vraimen-t-oui,*** mais bien : ***un toi-aigu***, ***un trai-acéré***, ***vraimen-oui.***

Dans les finales **RT** et **CT**, la liaison se fait, avec le **R** ou le **C** : ***desser-rabondant***, ***aspec-kétrange.*** Excepté toutefois dans ***fort*** adverbe ***for-tadroit***, et dans ***par rappor-tà lui***, ***la mor-taux rats***, ***un cour-tentretien.***

Le **T** se lie toujours dans les terminaisons ***ent*** des verbes : ils ***aimen-tà rire***, ils ***viennen-tensemble.***

Il se lie encore dans les terminaisons en ***ent*** et ***ant*** des adjectifs des participes et des adverbes ; ***pruden-tami ; charman-tenfant***, ***aiman-tà rire***, ***souven-ten guerre.***

Il ne se lie jamais avec ***et : à tort-é-à travers***, ***Pierre é André.***

Le **T** de ***doigt*** ne se lie guère que dans la locution ***au doig-tet à l'œil***. Hors de là, dites sans liaison ***doigt-ouvert, doigt-effilé***.

X

Le **X** sonore à la fin d'un mot se lie sans s'altérer, sonnant par conséquent **KS**, dans ***sile-x-aigu***, et **Z**, dans ***si-x-arbres***, et ***di-x-hommes***.

Le **X** muet se lie en prenant le son de **Z** : ***deu-zânes, feu-zéclatants***, etc.

Z

Le **Z** final sonore se lie en conservant le son qu'il aurait si le mot était écrit seul : ***ga-zhydrogène***.

Le **Z** final muet se lie et sonne **Z** : ***écouté-zun bon mot, oyé-zune merveille***.

Le **Z** se lie avec le mot ***nez*** : ***né-zen l'air***, mais ne se lie pas dans la locution ***nez-à-nez***, qui se prononce, ***né-à-né***.

158. **Les exigences de la parole en public.** — Le nécessaire souci de se faire entendre et comprendre, but unique et règle suprême de toute diction, fait un devoir au lecteur comme à l'orateur de parler d'autant plus fort que l'auditoire est plus vaste. Mais le renforcement de la parole quand il est ce qu'il doit être, une transposition pure et simple, a pour résultat inévitable d'imprimer à tous les mouvements du discours une modification conforme à leur nature. Pour demeurer intelligible et belle, la parole qui s'élève offrira donc, avec des syllabes plus sonores, des séparations plus distinctes et des rapprochements mieux marqués.

De là, dans la lecture ou la parole, devant un grand auditoire, l'importance capitale de la bonne tenue des pauses. De là, la liberté laissée au lecteur ou à l'orateur de faire cer-

taines liaisons, en public, dont il pourrait s'abstenir dans la conversation familière ou dans la lecture en petit comité. Ainsi, pour nous borner à quelques exemples, on fera mieux de faire sonner en public les lettres suivantes, muettes d'ordinaire dans la conversation.

1° L'R consonne finale de l'infinitif des verbes : ***avoué-run crime, pratiqué-rune vertu, parlé-ravec art, aime-rà rire, monte-ren voiture, mangé-ret boire.***

2° L'S caractéristique du pluriel devant les prépositions ***à, au, aux, en,*** unissant ensemble deux mots : ***maison-zà-vendre, ardent-zau combat, sujet-zaux révoltes, objet-zen fer,*** — comme aussi devant la conjonction ***et***, unissant ensemble deux substantifs, deux adjectifs et deux pronoms : ***les art-zet les sciences, fort-zet faibles, ceux-zet celles,*** etc.

L'S final de certains mots au singulier : ***paix-zéternelle, devi-zintelligent.***

L'S caractéristique de certaines formes des verbes : ***tu viendra-zà notre secours, je voudrai-zentrer à l'église***, etc.

Le **T** final des verbes, des adjectifs et des adverbes, devant ***et, à, au, aux,*** et ***en. Il allai-tet venait, prê-tà partir conformémen-tau devoir, promp-taux querelles, il mouru-ten parlant.***

159. **Chez les artistes.** — C'est une tradition constante à la Comédie Française, dit M. Sarcey, de retrancher entre les mots toutes les liaisons que l'on fait ordinairement. Ainsi, dans *L'École des femmes*, Georgette, au lieu de dire : ***Ses regards m'ont fait peur, mais-z-une peur horrible,*** ne manque jamais de prononcer : ***ses regards m'ont fait peur, mais-h-une peur horrible.*** Alain dit de même : ***Tu serais-h-en colère. Il nous fait-h-au logis.***

« Je n'y avais jamais pris garde ; c'est l'habitude. Il est con-

venu au théâtre que les paysans de Molière ne doivent pas faire de liaisons. Mais pourquoi n'en font-ils pas ? Mon attention a été attirée sur cette question par une lettre fort longue et assez curieuse, que j'ai reçue d'un de mes corespondants anonymes. Il sortait du concours de tragédie au Conservatoire, et là, il avait entendu un des candidats, dans la première scène de *Mythridate* de Racine. C'est Xipharès qui cause avec Arbate :

On nous faisait, Arbate, un fidèle rapport.

Ce jeune homme n'avait pas manqué de dire : ***On nous faisait-t'Arbate.*** Et plus loin : ***N'en doute point-t'Arbate.*** Et plus loin encore : ***Comme il le dit, t'Arbarte, il veut l'exécuter.***

« Il est clair, ajoute mon correspondant, que c'est son professeur qui lui avait enseigné et sans doute imposé cette prononciation. La croyez-vous juste ? Ne trouvez-vous pas qu'il y a en ce moment, à la Comédie Française, un penchant déplorable à faire des liaisons. Et il me cite des exemples :

Quand je songe à cette mort-t'affreuse.
Voilà que mon roman, couronnant ses féeries,
Meurt t'amoureusement sur un gros million.
O délices, je mords-z-à même un galion

« Et il me demande s'il n'y a point de règle fixe sur ce point. Je ne crois pas, à vrai dire, qu'il y en ait. Telle liaison serait d'un grand ridicule en prose, et est presque indispensable en vers ; le style soutenu en admet plus que la conversation ordinaire ; l'euphonie en proscrit comme elle en exige quelques-unes... Il me semble pourtant que l'on pourrait formuler, sinon quelques règles, au moins quelques indications générales.

La première, c'est que toutes les fois que l'on peut décemment, entre un mot et un autre, introduire un petit temps, ce que les musiciens appelent un quart de soupir, mieux vaut supprimer la liaison...

La seconde me semble bien importante ; toutes les fois qu'un mot se termine par deux consonnes dont la dernière ne se prononce pas, il est absurde, il est hideux, il est abominable de faire sonner cette dernière lettre pour la lier à la voyelle qui suit : ***Mort-t'affreuse, cours-z-au trépas,*** etc, etc., sont des prononciations cruellement vicieuses, que l'usage, par malheur, commence à autoriser.

Si vous pouvez vous procurer un livre charmant : les *Variations du langage français*, de M. Guénin, qui ne se trouve plus en librairie, vous verrez cette question élucidée par un homme qui savait à fond sa langue et qui, de plus, était un homme d'infiniment d'esprit. Il montre par toutes sortes d'exemples que tous ceux qui ont su le mieux parler leur langue ont toujours fait la liaison avec la consonne qui sert de pénultième ; ils ont dit : ***Une mort-r-affreuse, je cours r-où la gloire m'appelle.***

Savez-vous d'où vient le goût, qui est assez nouveau dans la diction, des liaisons nombreuses et exactes ? De la prépondérance qu'a prise dans l'éducation française la plus vaine et la plus sotte de toutes les sciences, l'orthographe...

Si la tendance, en ce moment, au Conservatoire comme à la Comédie Française, est de multiplier les liaisons et d'en faire avec les lettres mortes des mots, c'est que le préjugé de l'orthographe sévit dans tout le public et que l'on est ravi, en disant : ***une mort t'affreuse,*** de faire assavoir à chacun que l'on sait comment s'orthographie le mot de « mort ».

Je ne demande certes pas que l'on revienne à l'ancienne prononciation, qui était molle et flottante ; mais je crois qu'il faut s'arrêter sur la pente où l'on roule : il y a de la

pédanterie dans cette attention excessive aux liaisons. Là, comme partout, il faut de la mesure. C'est affaire de goût personnel. Ainsi j'avoue que, contre mes principes, je dirais : « ***N'en doutes point-t-Arbate*** »... Pourquoi ? C'est que : « ***N'en doutes point-h-Arbate*** » me paraît rocailleux et me blesse l'oreille. J'aimerai toujours mieux, dans un vers de Racine, manquer à une règle de prononciation qu'à l'harmonie générale de la phrase [1] ».

160. **Le balbutiement.** — Au sens strict, le balbutiement est une prononciation défectueuse non des consonnes, ni des voyelles, ni des syllabes, ni des mots, mais des phrases. Il consiste essentiellement dans cet espèce d'embarras qui fait que l'orateur ne réussit que péniblement à finir une phrase commencée. Nulle précipitation, — le parleur peut n'avoir aucune tendance au bredouillement; pas de difficulté spéciale d'articulation, — il peut n'être affligé d'aucune espèce de bégaiement ; mais une sorte d'enfantement laborieux, qui fait que les mots ne viennent que lentement et péniblement les uns à la suite des autres.

L'hésitation caractéristique du bredouillement se révèle, tantôt par un simple prolongement qui équivant à un redoublement de la plupart des articulations : ***bon-on-on-jou-cu-our, mon-on-on-sieur, co-ooo-men-en-ent vou-ou-ou po-or-tez vou-ou?***

Tantôt par l'addition plus ou moins prolongée de plusieurs E muets à la fin de la majeure partie des mots : ***Excusez-moi eeee, si je parle eeee avec eeee difficulté eeee,*** etc.

Tantôt par la répétition, à tout propos et hors de propos, de mots de pur remplissage tels que ***mes frères, messieurs, citoyens,*** ou autres encore plus vides de sens et de littérature, tels que ***quidit, ç'ai-je fait, ç'ai-je dit.***

1. Francisque Sarcey, cité dans *Voix*, déc. 1898.

Tantôt enfin par l'émission de sons inarticulés souvent assez voisins de certains cris ou bruits qui n'ont rien d'humain, ou d'articulations insignifiantes, comme dans ces phrases typiques citées par le Dr Colombat : ***Messieurs et mesdames kne, kne, kne, je vais vous entretenir, kne, kne, kne, d'une kne, kne, affaire importante, kne, kne, kne... Si je prends que, que, que, la parole que, que, aujourd'hui que, que, que... c'est heim, heim, pour vous annoncer heim, heim,*** etc. etc.

Le balbutiement est ou essentiel ou accidentel. Essentiel, lorsqu'il coïncide avec un manque de vivacité intellectuelle ; les hésitations de la parole procèdent principalement dans ce cas des incertitudes ou des inconsciences de la pensée. L'idée absente, le mot ne vient pas ; à une idée confuse répond un son indistinct ; à traduire la sensation, le cri peut suffire. Qui nous donnera de l'esprit ?

Accidentel, lorsqu'il a pour cause, — ou une habitude invétérée, tel le balbutiement enfantin de celui qui prononce un discours comme jadis il récitait une leçon, hésitant, se répétant, ayant toujours l'air de rouler sa casquette et de d'écarteler ses auteurs ; — ou une émotion passagère, tel l'embarras du parleur impressionnable à la vue d'un auditoire inattendu, la timidité, le respect, la surprise arrêtant ou modifiant momentanément son activité intellectuelle ; — ou une affection organique, telle l'hésitation du convalescent, à la tête fatiguée, réveillant péniblement de leur torpeur maladive l'intelligence et la mémoire, cherchant le mot, évoquant l'idée.

Qui nous débarrassera de cette habitude ? la volonté. Qui nous guérira de cette impressionabilité ? l'expérience. Qui nous délivrera de cette affection ? Les conseils des maîtres.

Voici quelques exercices.

L'armée du sacrifice.

De ce monde perdu, dont nous nous efforçons de retrouver l'empreinte, tout a disparu, tout a péri, ou tout a changé, hormis l'armée du sacrifice. Le vaste et magnifique édifice de l'ancienne société catholique s'est écroulé sans retour. Il en surgira, il en surgit déjà une autre qui aura, comme l'ancienne, ses grandeurs et ses misères. Mais ce que nous venons de raconter a duré, dure encore et durera toujours.

Douze siècles après ces Anglo-Saxonnes dont on vient de parler, la même main vient s'abattre sur nos foyers, sur nos cœurs désolés, pour en arracher nos filles et nos sœurs. Et jamais, depuis que le christianisme existe, ces sacrifices n'ont été plus nombreux, plus magnanimes, plus spontanés qu'aujourd'hui.

Oui, chaque jour, depuis le commencement du siècle où nous sommes, des milliers de créatures aimées sortent des châteaux comme des chaumières, des palais comme des ateliers, pour offrir à Dieu leur cœur, leur âme, leur corps virginal, leur tendresse et leur vie. Chaque jour, parmi nous et partout, des filles de grande maison et de grand cœur, et d'autres d'un cœur plus grand que leur fortune, se donnent, dès le matin de la vie, à un époux immortel.

C'est la fleur du genre humain, fleur encore chargée de sa goutte de rosée, qui n'a encore réfléchi que le rayon du soleil levant et qu'aucune poussière terrestre n'a encore ternie ; fleur exquise et charmante, qui, respirée même de loin, enivre de ses chastes senteurs, au moins pour un moment, les âmes les plus vulgaires. C'est la fleur, mais c'est aussi le fruit ; c'est la sève la plus pure, c'est le sang le plus

généreux de la tige d'Adam ; car chaque jour ces héroïnes remportent la plus étonnante des victoires, grâce au plus courageux effort qui puisse enlever la créature aux instincts terrestres et aux liens mortels.

Avez-vous vu, en mars ou avril, un jeune enfant respirer les premiers épanouissements de la nature, et les premières lueurs de l'admiration étinceler dans son beau regard au contact du réveil de la vie dans les bois et les champs? C'était le printemps de la vie, en présence du printemps de la nature, et c'était un enchantement. Mais il y a quelque chose de plus enchanteur et qui ravit l'âme aux plus hautes cimes de l'émotion humaine, c'est la vierge déjà adolescente, toute rayonnante de jeunesse et de beauté, qui se détourne de tous les parfums de la vie pour ne plus respirer et regarder que le ciel.

Quel spectacle! et où en trouver un qui manifeste plus visiblement la nature divine de l'Église, qui fasse mieux oublier les misères et les taches dont sa céleste splendeur est parfois voilée?

Mais redisons-le sans cesse, ce spectacle nous est donné partout, et non seulement dans notre Europe vieillie et malsaine, mais dans cette Amérique que contemplent avec espoir et confiance tous les esprits généreux ; partout où l'Évangile est prêché, partout où un crucifix est dressé, car partout le Christ sait, de ses bras invincibles, saisir et déraciner ces fleurs terrestres pour les transplanter dans une région plus voisine du ciel.

Les spoliateurs et les proscripteurs auront beau recommencer leur œuvre, chaque jour prédite et provoquée par les scribes du césarisme révolutionnaire : la chasteté dévouée recommencera la sienne.

Dans les greniers et les caves des palais habités par les triomphateurs de l'avenir, sur leurs têtes ou sous leurs pieds, il y aura des vierges qui jureront à Jésus-Christ de

n'appartenir qu'à lui, et qui garderont ce serment, s'il le faut, au prix de la vie.

En ce siècle de grande mollesse et d'universel affaissement, ces victorieuses ont retrouvé, ont gardé le secret de la force, et, dans la faiblesse de leur sexe, ne nous lassons pas de le répéter, elles manifestent la mâle et persévérante énergie qui nous manque pour aborder de front et dompter l'égoïsme, la lâcheté, le sensualisme de notre temps et de tous les temps. Cette tâche, elles l'accomplissent avec une chaste et triomphante hardiesse. Tout ce qu'il y a de noble et de pur dans la nature humaine est mené au combat contre toutes nos bassesses et au secours de toutes nos misères. Ne parlons plus du charme de la vie contemplative, des joies suaves de la méditation, de la solitude. Ce n'est plus là que le lot du petit nombre. La foule des dévouées se précipite dans une autre voie. Elles accourent, elles affluent pour prodiguer les soins les plus infatigables aux infirmités les plus rebutantes, les plus prolongées de la pauvre nature humaine ; pour défricher les déserts de l'ignorance, de la stupidité enfantine souvent si revêche et si rétive. Bravant tous les dégoûts, toutes les répugnances, toutes les dénonciations, toutes les ingratitudes, elles viennent par milliers, avec un courage et une patience indomptables, courtiser, caresser et soulager toutes les formes de la souffrance et du dénûment.....

Est-ce là un rêve ? une page de roman ? Est-ce seulement de l'histoire, l'histoire d'un passé à jamais éteint ? Non, encore une fois, c'est ce qui se voit et se passe chaque jour parmi nous.

Ce spectacle quotidien, nous-même qui en parlons nous l'avons vu et subi. Ce que nous n'avions entrevu qu'à travers les âges et à travers les livres s'est dressé un jour devant nos yeux baignés des larmes d'une angoisse paternelle. Qui ne nous pardonnera d'avoir, sous l'empire de cet inef-

façable souvenir, allongé plus que de raison peut-être cette page d'une œuvre trop longtemps inachevée ? Combien d'autres n'ont pas, eux aussi, traversé cette angoisse et contemplé d'un regard éperdu la dernière apparition mondaine d'une fille ou d'une sœur bien-aimée !

Un matin elle se lève et s'en vient dire à son père et à sa mère : Adieu ; tout est fini. Je vais mourir ; mourir à vous, mourir à tout. Je ne serai ni épouse ni mère ; je ne serai même plus votre fille. Je ne suis plus qu'à Dieu. Rien ne la retient. *Statim, relictis retibus et patre, secuta est eum.* La voilà déjà parée pour le sacrifice, étincelante et charmante avec un sourire angélique, avec une ardeur sereine, rayonnante de grâce et de fraîcheur, le vrai chef-d'œuvre de la création ! Fière de sa riante et dernière parure, vaillante et radieuse, elle marche à l'autel, ou plutôt elle y court, elle y vole comme un soldat à l'assaut, contenant à peine la passion qui la dévore, pour y courber la tête sous ce voile qui sera un joug pour le reste de sa vie mais qui sera la couronne de son éternité.

Mais quel est donc cet amant invisible, mort sur un gibet il y a dix-huit siècles, et qui attire ainsi la jeunesse, la beauté et l'amour ? qui apparaît aux âmes avec un éclat et un attrait auquel elles ne peuvent résister ? qui fond tout à coup sur elles et en fait sa proie ? qui prend toute vivante la chair de notre chair et s'abreuve du plus pur de notre sang ? Est-ce un homme ? Non : c'est un Dieu.

Voilà le grand secret, la clef de ce sublime et douloureux mystère. Un Dieu seul peut remporter de tels triomphes et mériter de tels abandons. Ce Jésus, dont la divinité est tous les jours insultée ou niée, la prouve tous les jours, entre mille autres preuves, par ces miracles de désintéressement et de courage qui s'appellent des vocations. Des cœurs jeunes et innocents se donnent à lui pour le récompenser du don qu'il nous a fait de lui-même ; et ce sacrifice qui nous

crucifie n'est que la réponse de l'amour humain à l'amour d'un Dieu qui s'est fait crucifier pour nous.

LE COMTE DE MONTALEMBERT[1].

Le soir d'un beau jour.

Le recteur a soixante-quinze ans ; ferme et grand vieillard, robuste comme ses rochers, droit et carré comme la tour de son église.

Indulgent dans sa force, souriant dans sa sagesse ; l'esprit au courant de tout, le cœur toujours ouvert ; la main toujours tendue ; l'âme toujours en haut.

Belle et sainte vieillesse couronnée de grâce, escortée de bénédictions, illuminée de clartés, entourée de reconnaissance et de respect.

Il m'a dit : « Je n'ai perdu aucun de ceux que Dieu m'a donnés : j'ai reçu de Dieu cette faveur, que tous sont morts dans sa miséricorde et dans sa paix.

Jamais je n'ai quitté mes paroissiens que pour aller recevoir les ordres et les bénédictions de mon évêque, ou me retremper quelques jours dans la retraite.

Et je puis dire qu'alors je ne les quittais pas, puisque je ne cessais de prier pour eux, demandant à Dieu de me rendre plus digne de les conduire.

Je mourrai sans avoir vu Paris, je n'en ai nul désir. J'ai enterré tant d'hommes qui avaient fait le tour du monde et qui n'ont rencontré Dieu qu'ici !

Quand je quitterai la terre, ma curiosité sera satisfaite et mon cœur content. En attendant le ciel, mes yeux ont contemplé assez de merveilles.

1. *Les Moines d'Occident*, t. v, Conclusion. — Lecoffre, éditeur.

J'entends parler de vos obélisques, de vos colonnes, de vos palais aux pierres dentelées. Valent-ils nos rochers que la mer a creusés et travaillés six mille ans?

Vos places publiques illuminées au gaz ont-elles l'étendue de nos plages éclairées des étoiles? Votre macadam arrosé vous paraît-il plus beau que nos sables fins?

Vous aimez vos pièces d'eau grandes comme la main et vos petits filets jaillissants. J'ai vu la vaste mer lancer jusque sur nos falaises des navires armés.

Mais ces divins silences de la mer et des champs tranquilles, et la douceur des aurores, et la splendeur des soleils couchants, où les trouvez-vous?

Tous les ans de ma vie, j'ai vu les fleurs du printemps et la verte vigueur de l'été; j'ai vu les couleurs variées et les beaux déclins de l'automme.

Tous les ans de ma vie, j'ai vu la blancheur de la neige, et nos champs endormis sous ce manteau d'hermine ne le quitter que pour vêtir leur robe de printemps.

Ce n'est pas un spectacle monotone. Vingt fois par an la terre change de parure ; l'on admire une variété sans limite dans cette invariable harmonie.

C'est l'œuvre de Dieu que j'ai vue tous les jours et à toutes les heures du jour, toutes les nuits et à toutes les heures de la nuit.

Et maintenant que mes pas sont lourds et que mes yeux sont affaiblis, je vois encore ces beautés, elles me parlent la encore, elle me ravissent encore.

Mon vieux cœur bondit encore dans ma poitrine. Je reconnais toutes les voix qui parlaient à ma jeunesse, qui lui parlaient de la grandeur de mon Dieu.

Et mon sang, que l'âge devrait avoir glacé, bouillonne encore, et mes yeux se mouillent de larmes heureuses, et je m'écrie : « O Dieu ! que vos œuvres sont belles ! »

Je me suis fait dépeindre Paris. Les quais sont bien ali-

gnés, la rivière roule de la boue et des petits bateaux dans sa rigole de moëllons.

Il n'y a que de hautes maisons ; personne n'habite seul sa maison, ni même son étage. On a du monde sur la tête, du monde sous les pieds.

Partout l'œil d'un voisin que l'on ne connaît pas; partout la foule et la presse. Les voitures se coupent, se heurtent, font vacarme.

Il y a tant de police qu'il faut bien juger qu'on est entouré de malfaiteurs. Vous n'ouvrez guère les yeux sans voir quelque spectacle flétrissant.

Les rues sont pleines de boutiques, les boutiques pleines de raretés. Beaucoup de meubles, beaucoup de rubans et d'étoffes, beaucoup d'orfèvrerie.

Là, tout ce qui peut tenter la passion de l'homme s'étale en abondance. L'orgueil court partout, l'envie s'éveille partout. Dieu se cache.

Non, je ne veux point voir cela, et je remercie Dieu de ne l'avoir point vu ! Je le remercie sept fois et septante fois sept fois.

De m'avoir tenu dans mes sables lavés par la mer pure, dans mes rochers fleuris de coquillages et de passepierre, dans mes champs embaumés ;

Dans les rues de mon village, où je marche sur l'herbe ; dans mes sentiers ombragés de beaux arbres, mes chers sentiers verts et sombres !

Là, vous trouvez le houx et la noble-épine qui fleurissent en leur temps. Le chèvrefeuille, la clématite, le lierre, la vigne sauvage pendent en festons joyeux.

Comptez ces fleurs, depuis l'humble touffe de véronique jusqu'à cette haute et fière grappe de bouillon-blanc qui s'épanouit sur sa tige de velours :

Pervenche, liseron, glaïeul, bouton-d'or, et la graminée élégante, et l'églantine blanche et rose ; et le matin, les diamants de la rosée ;

Et les insectes d'émeraude, et les papillons volants, et les lézards fuyants, et les oiseaux chantants. Quelle boutique d'orfèvre est aussi riche qu'une de nos haies?

Je remercie Dieu, je le remercierai tous les jours de ma vie de m'avoir fait vivre dans ma maison basse, au pied de mon église.

J'ai tenu ma fenêtre ouverte pour voir mes voisins et pour en être vu. J'ai tenu ma porte ouverte nuit et jour.

Jamais la tristesse et le malheur ne sont entrés que pour être consolés, jamais le crime n'est entré que pour se repentir.

Que d'amis chers ont franchi mon seuil ! que de riches cœurs dans ces humbles salles ! que ma table boiteuse a vu d'aimables festins !

Mais ni chez moi ni dans aucune maison du village, jamais le bruit insensé des fêtes n'a couvert les tintements de l'*Angelus*, qui sonne trois fois par jour.

Jamais la prière n'a été chassée comme un hôte importun. Elle frappe, les cœurs s'ouvrent ; entrez, Vierge Marie ; entrez, Seigneur Jésus !

Après les amis, après les pauvres, après les cœurs affligés et les cœurs repentants, escortée encore par la prière, un jour, bientôt, la mort entrera.

Viens, mort ! puisque Dieu t'envoie, sois la bienvenue. Fais ton office. Mais ce n'est pas chez nous que tu pourras triompher et railler.

Tu tiens une faux pour faucher, tu tiens un marteau pour briser. De ta faux tu coupes le fil de la vie, de ton marteau tu brises nos hochets.

Tu les brises et tu les disperses ; tu brises les coffres-forts, et l'or amassé se répand ; tu ouvres aux héritiers la porte fermée aux pauvres.

Le moribond te regarde faire. Tout ce qu'il a ramassé avec tant de peines, quelquefois même au prix de son âme, tu le prends.

Il te regarde faire, et il pleure: Quoi ! mes ameublements si riches, mes tableaux, mes vases de prix, mes bijoux, faut-il donc quitter tout cela ?

Tout, répond la mort railleuse; et les enseignes de tes dignités, tes croix, tes rubans, tes habits brodés d'or, je les déchire ou je les mets en vente.

Je viens t'arracher de ton palais, où mille frivolités insultent à la gravité de la mort; je viens t'arracher de ton lit somptueux et t'enfermer nu dans un cercueil.

Mais dans nos cabanes, ô triomphante! quand tu viens prendre la pauvre dépouille qui t'appartient et que tu devras rendre un jour;

Quand ta faux a coupé le fil usé de la vie, que te reste-t-il encore à faire ? que penses-tu pouvoir encore piller ?

Mes meubles sont ceux que j'ai trouvés en entrant ici, il y a cinquante ans. J'ai mis en sûreté mes livres, je les ai donnés. J'ai donné mon argent.

Ma robe rapiécée et mon étole dédorée, je les emporterai dans la tombe. Mon âme s'échappera et s'en ira vers Dieu.

Et lorsqu'au jour des suprêmes justices, la voix de l'ange retentira ; lorsque la voix du héraut de Dieu, réveillant tous les morts leur dira : Debout !

Ma pauvre soutane rapiécée paraîtra comme une pourpre brillante; ma pauvre étole usée lancera d'éternels rayons.

LOUIS VEUILLOT[1].

Les tours et la tour.

L'un de ces derniers soirs, je m'attardai là-haut assez avant dans la nuit. J'étais resté seul dans la cage vitrée, toute pa-

1. *Çà et là*, livre XI, XI. Retaux, éditeur.

reille à la dunette d'un navire, avec ses chaînes, ses cabestans, ses lampes électriques fixées au plafond bas. Pour compléter l'illusion, le vent faisait rage cette nuit-là dans les agrès de tôle. On n'entendait que sa plainte dans le silence, et de loin en loin la sonnerie du téléphone, appelant au-dessus de ma tête la vigie du feu. Il ne manquait que l'océan sous nos pieds. Il y avait Paris. Le soleil se coucha derrière le Mont-Valérien. La forteresse qui commande notre ville descend à mesure qu'on s'élève dans la Tour ; du sommet on l'aperçoit rasée sur le sol, dans le nid de verdure des collines environnantes. La nuit tomba ; ou plutôt, du ciel encore clair à cette hauteur, on voyait les voiles de crêpe s'épaissir et venir d'en bas ; il semblait qu'on puisât la nuit dans Paris. Les quartiers de la cité s'évanouirent l'un après l'autre : d'abord les masses grises, confuses, des maisons d'habitation ; ensuite les grands édifices, signalés dans notre histoire ; les églises surnagèrent quelques instants, demeurées seules avec leurs clochers ; elles plongèrent à leur tour dans le lac d'ombre. Quelques clartés s'allumèrent, bientôt multipliées à l'infini ; des myriades de feux emplirent les fonds de cet abîme, dessinant des constellations étranges, rejoignant à l'horizon celles de la voûte céleste. On eût dit d'un firmament renversé, continuant l'autre, avec une plus grande richesse d'étoiles. Étoiles de joie, étoiles de peine ; l'effroi venait au cœur à la pensée que chacune d'elles décelait le drame d'une existence humaine, si petite dans le tas commun, tragique et remplissant le monde pour celui qui la subit sans la comprendre. Le regard errait des astres d'en haut à ceux d'en bas, ceux-là plus mystérieux, ceux-ci plus attachants, car nous devinons ce que chacun d'eux éclaire. Et les uns comme les autres, en haut, en bas, accomplissaient la même tâche, le travail éternel de tous les êtres, qui est de continuer la vie. — Pourquoi cet épouvantable effort sur tout le pourtour de cette sphère ? Se peut-il concevoir comme l'opération

purement réflexe d'un univers maniaque? — Pour quelque chose et par quelqu'un.

Soudain, deux barres lumineuses s'abattirent sur la terre. C'étaient les grands faisceaux partis des projecteurs qui roulaient au-dessus de ma tête : ces rayons dont nous apercevons chaque soir quelque fragment, jouant devant nos fenêtres, dans notre petit coin de ciel, comme les lueurs d'une foudre domestiquée. Vus de leur source, les deux bras de lumière semblaient tâtonner dans la nuit, avec des mouvements saccadés, ataxiques, avec des frissons de fièvre qui les dilataient en éventail ou les resserraient en pinceau ; on eût juré qu'ils cherchaient sans direction quelque chose perdue, qu'ils s'efforçaient d'étreindre dans l'espace un objet insaisissable. Ils fouillaient Paris au hasard. Par moments leurs extrémités se conjuguaient, pour mieux éclairer le point qu'ils interrogeaient. Ils se posèrent successivement sur d'humbles maisons, des palais, des campagnes lointaines. Je ne pouvais me lasser de suivre leur recherche, tant elle paraissait volontaire et anxieuse. Un instant, ils tirèrent de l'ombre un bois montueux, avec des taches blanches sur le devant : c'étaient les sépultures du Père-Lachaise, doucement baignées dans cette clarté élyséenne. En se repliant, ils s'arrêtèrent sur Notre-Dame. La façade se détacha, pâle, mais très nette. Dans les tours réveillées, je crus entendre une voix dolente. Elle disait :

« Pourquoi troubles-tu notre recueillement, parodie impie du clocher chrétien? En vain tu te dresses au-dessus de nous dans ton orgueil : nous sommes fondées sur la pierre indestructible. Tu es laide et vide ; nous sommes belles et pleines de Dieu. Les saints artistes nous ont bâties avec amour ; les siècles nous ont consacrées. Tu es muette et stupide ; nous avons nos chaires, nos orgues, nos cloches, toutes les dominations de l'esprit et du cœur. Tu es fière de ta science ; tu sais peu de choses, puisque tu ne sais pas

prier. Tu peux étonner les hommes; tu ne peux leur offrir ce que nous leur donnons, la consolation dans la souffrance, Ils iront s'égayer chez toi, ils reviendront pleurer chez nous. Fantaisie d'un jour, tu n'es pas viable, car tu n'as point d'âme ».

La Tour n'est pas muette. Le vent qui frémit dans ses cordes de métal lui donne une voix. Elle répondit :

« Vieilles tours abandonnées, on ne vous écoute plus. Ne voyez-vous pas que le monde a changé de pôle, et qu'il tourne maintenant sur mon axe de fer ? Je représente la force universelle, disciplinée par le calcul. La pensée humaine court le long de mes membres. J'ai le front ceint d'éclairs, dérobés aux sources de la lumière. Vous étiez l'ignorance, je suis la science. Vous teniez l'homme esclave, je le fais libre. Je sais le secret des prodiges qui terrifiaient vos fidèles. Mon pouvoir illimité refera l'univers et trouvera ici-bas votre paradis enfantin. Je n'ai plus besoin de votre Dieu. inventé pour expliquer une création dont je connais les lois. Ces lois me suffisent, elles suffisent aux esprits que j'ai conquis sur vous et qui ne rétrograderont pas ».

Comme la Tour se taisait, les deux grands faisceaux remontèrent avec un de ces brusques frissons que j'avais déjà observés ; la vibration des molécules lumineuses se changea en ondes sonores, une voix pure s'éleva du fluide subtil :

« Choses d'en bas, choses lourdes, vos paroles sont injustes et vos vues courtes. Vous, pieuses tours gothiques, pourquoi défendez-vous à votre jeune sœur de devenir belle? Quand les maîtres maçons vous sculptaient, si l'on eût transporté à vos pieds un Grec d'Athènes, il eût dit de vous ce que vous dites d'elle aujourd'hui. Il vous eût traitées de monstres barbares, d'insultes aux lignes sacrées du Parthénon. Pourtant, votre beauté s'est fait reconnaître, à côté de celle qu'on admirait avant vous. Souffrez donc qu'il en naisse une autre, si le temps est venu. Surtout ne refusez

pas une âme à qui la cherche. Vous avez pris la vôtre aux basiliques, qui la tiraient des catacombes. Si des arceaux de fer doivent vous l'enlever, sachez subir la loi qui commande aux formes de passer. Soyez maternelles à ce monde troublé ; il suit son instinct en se précipitant dans d'autres voies, où il retrouvera ce qu'il y avait d'impérissable en vous.

« Et toi, fille du savoir, courbe ton orgueil. Ta science est belle, et nécessaire, et invincible ; mais c'est peu d'éclairer l'esprit, si l'on ne guérit pas l'éternelle plaie du cœur. Ton aînée donnait aux hommes ce dont ils ont besoin, la charité et l'espérance. Si tu aspires a lui succéder, sache fonder le temple de la nouvelle alliance, l'accord de la science et de la foi. Fais jaillir l'âme obscure qui s'agite dans tes flancs, l'âme que nous cherchons pour toi dans ce monde nouveau. Tu le possèdes par l'intelligence ; tu ne règneras vraiment sur lui que le jour où tu rendras aux malheureux ce qu'ils trouvaient là-bas, une immense compassion et un espoir divin ».

Voilà ce que j'ai cru entendre sur la Tour. On y est sujet au vertige, cette nuit était faite pour le rêve, on aurait à moins un instant d'hallucination. Pour y couper court, je commençai à redescendre la longue spirale de l'escalier qui s'enfonçait dans les ténèbres. En m'arrêtant au premier palier, je reportai encore une fois mes regards sur le sommet. Les deux bras lumineux s'étaient relevés dans l'espace, ils continuaient leurs évolutions. Subitement, ils se rencontrèrent à angle droit ; pendant une minute, sur le ciel noir dont ils semblaient toucher les bornes, ils tracèrent une croix éblouissante, gigantesque *labarum*. Le signe de pitié et de prière était dressé sur la Tour par cette lumière neuve, cette force immatérielle qui devient là-haut de la clarté. Durant cette minute, la Tour fut achevée ; le piédestal avait reçu son couronnement naturel.

EUGÈNE-MELCHIOR DE VOGUÉ [1].

1. *Remarques sur l'Exposition du Centenaire*. Plon, éditeur.

L'ART DE LA PHONATION

APPAREIL PHONATEUR ET HYGIÈNE VOCALE — LE TON ET SES INFLEXIONS. — LE TIMBRE ET SES NUANCES — L'INTENSITÉ ET LE MOUVEMENT.

PHONATION

161. **Cantus obscurior.** — Bien qu'articulée la voix qui parle est sonore, et donc musicale, et par conséquent tout discours est un chant. Mais tandis que le chanteur se préoccupe avant tout de pousser le souffle et de le continuer, le parleur a pour principal souci de le contenir et de l'interrompre ; et voilà pourquoi le discours est un chant voilé. « Il y a dans le discours, disait Cicéron, je ne sais quel chant plus obscur »[1].

Un chant qu'incessamment l'articulation arrête ou comprime. La parole en effet est une musique essentiellement caractérisée par la prédominance des interruptions et des pauses. Ce qui éclate dans le discours, c'est moins le bruit que le silence, et l'orateur s'exprime beaucoup plus par les interruptions que par les émissions du souffle sonore.

162. **La musique et la parole.** — Grande est la différence, au point de vue de l'expression, entre la parole articulée et la musique proprement dite. Parmi les états d'âme que la voix a mission de traduire, il importe de distinguer soigneusement les émotions du cœur et les vues de l'esprit, les sentiments et les idées. Or de ces deux séries de phénomènes, il en est une — celle des idées — que la musique est absolument incapable de rendre : jamais motif musical, quelque sublime qu'on le suppose, n'exprimera clairement l'idée pure, ce que les philosophes appellent concept, et les logi-

1. « *Est autem in dicendo, etiam quidam cantus obscurior.* » Ciceron, *Orat.* XVIII.

ciens l'idée générale. Pour manifester cette sublime création de l'intelligence, le souffle ne suffit pas, il faut le mot, c'est-à-dire, cette succession de sons et de silences qu'une convention a revêtue de la puissance de rendre sensible une idée. Quant aux émotions du cœur, bien que la musique soit très apte à en révéler l'existence avec éclat, il faut convenir cependant, qu'elle a besoin, pour nous en faire clairement pénétrer la nature, d'appeler à son secours la puissance expressive du langage articulé : « Un rythme lent et une douce sonorité, c'est un fait, conviendront aussi bien à la prière mystique qu'aux supplications de l'amour qui n'a plus rien de mystique »[1].

163. **La voix et l'âme.** — Il faut donc s'attendre à voir le parleur utiliser les qualités musicales de la voix surtout pour rendre les émotions et les sentiments dont son âme est possédée. Il devient musicien dans la mesure où il se passionne, et, à défaut d'étude, l'instinct lui fait découvrir dans son organe le moyen d'exprimer avec un relief saisissant les plus fugitives nuances de sa sensibilité intérieure, les plus imperceptibles battements de son cœur. L'orateur, lui, trouve dans la musique de sa parole, une des grandes forces de l'éloquen-

1. Dr Ferrand. *Essais physchologiques sur la musique*, dans la *Voix*, novembre 1895 p. 365. « On ne saurait mieux définir la musique qu'en l'appelant un langage sans consonnes. Elle part de la sensation pour s'élever à l'idée, qu'elle ne représente qu'indirectement, qu'elle fait pressentir dans un vague lointain, sous les ombres flottantes qui l'enveloppent. Elle ne la révèle point à l'esprit avec la nettete qui produit la compréhension, mais elle détermine un état, excite des émotions correspondantes à sa nature mystérieusement voilée. Là s'arrête l'effet de la musique, son efficace propre. Le langage articulé, au contraire, part de l'idée, il la représente immédiatement, et n'a qu'un rapport indirect à la sensation. Le langage musical et le langage articulé, procèdent donc d'une manière inverse, et bien qu'ils sortent d'une même racine, il existe entre eux une différence profonde. » Lamennais, *de l'art et du beau. Musique*, p. 173.

ce, le feu, le pectus, le cœur, l'âme en un mot, car il y fait passer son âme tout entière. « J'ai entendu Berryer gagner une cause rien qu'en lisant l'article incriminé. Personne peut-être n'a été plus musicien, sous ce rapport, que le Père Lacordaire. Les mélodies de sa voix captivaient son auditoire de Notre-Dame et lui aidaient à faire triompher la vérité. Il possédait cet art à un tel degré, qu'il s'amusait dans l'intimité à rendre agréable à l'oreille une démonstration géométrique, et à faire trouver beau un style détestable. Nul n'était cependant plus étranger que lui à la musique chantée. Son talent ne s'éleva jamais à parfaire une gamme, et c'était un travail pour lui d'avoir à commencer et à terminer un *oremus* »[1].

164. **Les sons articulés.** — Les sons articulés de la parole ont, comme les sons musicaux, leurs vibrations, leur nuance, leur puissance, leur mesure, et leur rythme ; ils sont seulement plus courts et plus difficiles à apprécier. C'est donc à des modifications intelligemment graduées de la hauteur, du timbre, de l'intensité et du mouvement des émissions vocales que le parleur doit demander l'expression fidèle des sentiments qui l'animent. Il faut à qui désire se rendre maître en l'art si puissant et si délicat de la phonation oratoire, avec et après quelques notions sur l'*appareil phonateur* lui-même, la connaissance exacte, théorique et pratique, du *ton* et de ses inflexions, du *timbre* et de ses nuances, de *l'intensité* et de ses variations, du *mouvement* et de ses allures. Les chapitres qu'on va lire, sur chacun de ces points, diront l'essentiel.

1. E. Cartier, *L'art chrétien*, t. I. p. 306.

CHAPITRE VII

APPAREIL PHONATEUR ET HYGIÈNE VOCALE

165. **Un tuyau sonore.**— Dans son ensemble l'appareil phonateur reproduit exactement les dispositions générales d'un tuyau sonore. Rien de plus aisé que d'y retrouver l'équivalent des trois éléments constitutifs et caractéristiques de tous ces tuyaux : le pied ou porte-vent, l'anche vibrante, et le cornet d'harmonie.

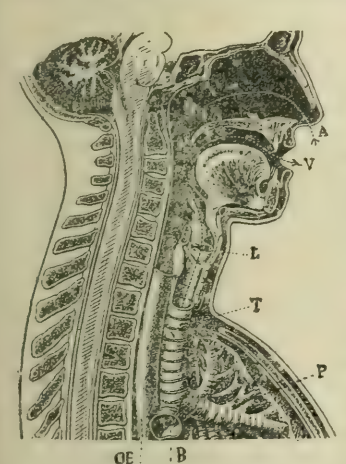


Fig. 2. Coupe du corps humain. Appareil phonateur. — A. Passage de l'air inspiré. — V. Sortie de la voix.— L. Larynx. — T. Trachée artère. — B. Bronche. — P. Poumon. — Œ. Œsophage.

Au porte-vent correspond la trachée-artère dont la mission phonétique est de ramener au larynx, pour servir à la parole, l'air qu'elle avait conduit aux poumons pour servir à la respiration. « En subissant des alternatives de compression et de dilatation, soit par le fait de leur propre élasticité, soit sous l'action de certains muscles spéciaux — muscles inspirateurs et expirateurs, — les poumons se comportent, vis-à-vis de la trachée, comme le soufflet d'une soufflerie vis-à-vis du porte-vent d'un tuyau sonore. Ce soufflet est ici disposé

de manière à produire, sous l'action de la volonté, de nombreuses et rapides variations dans la vitesse, la pression, le débit du courant d'air, et c'est, en partie, à ce mécanisme si complexe et si parfait, que la voix doit sa variété si admirable d'intonation ». [1]

Au cornet d'harmonie correspond toute la partie sus-laryngée du tube vocal formée des trois cavités pharyngienne buccale et nasale. « Leurs parois musculaires, pour la plupart, sont modifiables par la volonté, de telle façon que la forme et la grandeur de ces cavités peuvent être variées à l'infini. Enfin l'ouverture du tube à l'extérieur est essentiellement mobile, car elle est limitée par les deux arcades dentaires, les lèvres et les narines ». [2]

L'anche vibrante est dans le larynx.

166. **Une section du larynx.** — Placé à la partie moyenne et antérieure du cou, au-dessous de la mâchoire et au sommet de la tranchée-artère, qu'il surmonte à la manière d'un chapiteau, le larynx est suspendu par des ligaments à l'os hyoïde. Il a la forme d'un prisme triangulaire, à surface plane en arrière et à arête vive en avant. Il communique par la glotte avec le pharynx, et au moment de la déglutition il est protégé par une membrane cartilagineuse, l'épiglotte.

Une section verticale du larynx présente, de bas en haut,

1. Viault et Joliet. *Traité élémentaire de physiologie humaine*. 1 vol. gr. in-8°, Paris, 1895, p. 532. Dr Mandl, *Hygiène de la voix*, 2e édit. Paris, 1879 ; Drs Gougenheim et Lermoyez, *Physiologie de la voix et du chant*, Paris, 1885 ; Drs Lennon, Browne, *La voix, le chant et la parole*, Paris, 1893; Castex, *Hygiène de la voix parlée et chantée*, Paris, 1894 ; Dr Garnault, *De la voix parlée et chantée, hygiène et maladies du chanteur et de l'orateur*, Paris, 1896, Dr Lucien Dumont, *Traité général des affections des oreilles, du nez, de la gorge, du larynx, manuel pratique d'hygiène*, Paris.
2. Id., ibid., p. 533.

trois rétrécissements successifs déterminant entre eux des espaces vides. Ces espaces jouent simplement le rôle de résonnateur. Un seul, celui qui resserre le larynx au sommet de la trachée-artère, joue un rôle essentiel dans la production du son. Là, est la vraie glotte, là se forme la voix, là sont les parties vibrantes, lèvres vocales de Mandl, ligaments vocaux de Brown, cordes vocales du commun des physiologistes.

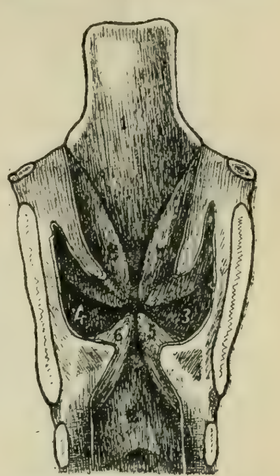


Fig. 3. Section verticale du larynx. 1. — Cavité supérieure. — 2. Cavité inférieure. — 3 et 4. Cavité moyenne ou glotte. — 5 et 6. Cordes vocales inférieures. — 7 et 8. Cordes vocales supérieures.

167. **La boîte vocale.** — Le larynx est formé principalement de cartilages et de muscles.

Les cartilages constituent la charpente de la boîte vocale. Il y en a cinq :

En bas, le cricoïde ou l'annulaire, sorte de bourrelet circulaire reposant sur le premier cartilage de la trachée, et qui, peu élevé en avant, se dresse en arrière comme un col empesé.

Par devant, le thyroïde ou le bouclier, de beaucoup le plus développé, ayant la forme d'un angle dièdre, le sommet tourné en dehors et présentant au cou la saillie visible appelée « pomme d'Adam ».

A l'intérieur, s'appuyant en arrière sur les épaules de l'annulaire et dirigeant vers le bouclier leur extrémité antérieure, les deux arythénoïdes ou les pyramides, de forme triangulaire, mobiles, destinés à jouer un rôle important dans l'ouverture et la fermeture de la glotte.

En haut enfin, l'épiglotte ou l'opercule, destiné à fermer le larynx au moment de la déglutition.

168. **Les muscles du larynx.** — Les muscles meuvent les cartilages. Les anatomistes en comptent neuf. Leur fonction principale est de modifier la forme et la situation du larynx suivant les exigences de la respiration, de la phonation et de la déglutition. Les plus importants sont les deux muscles intérieurs qui, partant de deux points de l'annulaire, comme les cartilages arythénoïdes, et convergeant comme eux et sur eux, viennent s'insérer par un point d'attache commun sur le cartilage thyroïde. Ils constituent avec les deux cartilages qu'ils enveloppent la glotte proprement dite, divisée par les physiologistes en deux parties ; l'une postérieure fixée dans ses dimensions et dans sa forme, toujours ouverte, et assurant, par là même, le libre passage de l'air nécessaire à la respiration, c'est la glotte intercartilagineuse ou respiratoire ; l'autre antérieure, comprise entre les extrémités convergentes des muscles, plus rétrécie par conséquent et plus molle, susceptible par là même d'occlusion plus ou moins complète sous l'action de la volonté, c'est la glotte interligamenteuse ou vocale. Cette dernière seule forme la partie phonétique du larynx ; les deux ligaments qui la constituent, par leurs vibrations engendrent la voix, et c'est pour cela qu'ils ont reçu le nom d'ailleurs assez impropre de cordes vocales. Ils ont cela de particulier que leur contraction modifie à la fois leur consistance, leur lon-

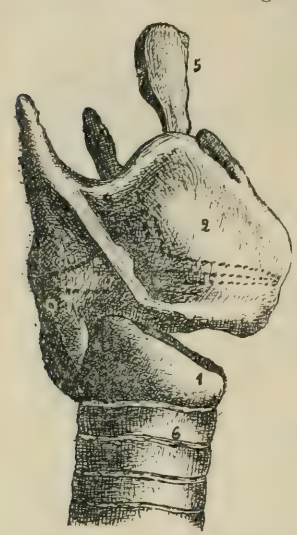


Fig. 4. — Vue latérale du larynx. — 2. Bouclier, cartilage thyroïde. — 1. Anneau, cartilage cricoïde. — 3. 4. Pyramides, cartilage arythénoïdes. — 5. Opercule, épiglotte. — 6. Tube aérifère, trachée.

gueur et leur volume. Tandis que la tension amincit les cordes des instruments ordinaires, les cordes de la voix, au contraire, se gonflent d'autant plus qu'elles se tendent davantage.

169. **Les cordes vocales.** — Il a été constaté sur des animaux vivants et même sur des hommes à la suite de maladies ou de blessures accidentelles : 1° que l'émission de la voix est possible tant que les ligaments vocaux restent intacts, alors même que toutes les autres parties internes du larynx sont détruites ; 2° que l'existence d'une ouverture dans le larynx au-dessus de la glotte n'empêche en aucune façon la formation des sons vocaux ; 3° que la présence d'une ouverture semblable dans la trachée détermine la perte complète de la voix ; 4° qu'il suffit de fermer l'ouverture de la trachée pour que les sons puissent se produire à nouveau.

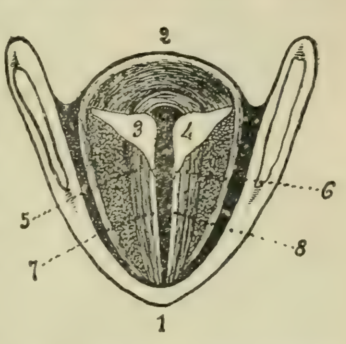


Fig. 5. Section du larynx vue d'en haut : 1. Bouclier, cartilage thyroïde. — 2. Anneau, cartilage cricoïde. — 3 et 4. Pyramides, cartilages arythénoïdes. — 5 et 6. Muscles thyro-arythénoïdes. — 7 et 8. Ligaments vocaux, cordes vocales.

Les ligaments vocaux sont donc bien réellement les organes essentiels de la production de la voix. Il importe par conséquent, d'en bien saisir la nature et le fonctionnement. Ce sont deux bandes de tissu élastique, recouvertes d'une membrane très fine. Leur longueur moyenne est d'environ trois quarts de pouce chez l'homme adulte et d'un demi-pouce chez la femme. Chacune des deux bandes unie latéralement au bouclier sur toute sa longueur s'amincit et s'effile dans sa partie antérieure. En arrière elles divergent comme les deux pyramides auxquelles elles sont unies par leur extré-

mité postérieure ; en avant elles convergent vers un point commun au centre du bouclier, où leurs extrémités antérieures viennent se confondre. Elles sont donc naturellement séparées par une ouverture triangulaire qui va s'élargissant de l'avant à l'arrière.



Fig. 6. — Glotte au repos. — 1 et 2. Pyramides. — 3 et 4. Cordes vocales.

Au repos l'ouverture de la glotte est relativement étroite ; il suffit qu'elle puisse donner passage à l'air de la respiration ; mais il dépend de nous d'en modifier la forme et les dimensions ; nous pouvons sans effort les écarter considérablement, nous pouvons même à volonté la fermer hermétiquement. « Pour avoir une idée bien nette des cordes vocales, figurons-nous deux rideaux musculaires disposés horizontalement, et qui, tantôt se rejoignent au milieu du larynx par leurs bords internes, tantôt se replient vers les parois de l'organe »[1]. Tant que la glotte reste ouverte, l'air entre et sort librement, aucune vibration ne se produit, aucun son n'est possible, et si on parle, c'est à voix basse, c'est-à-dire en imprimant par la langue et les lèvres un mouvement au souffle qui passe, sorti silencieux du larynx immobile.



Fig. 7. — Glotte pendant la respiration profonde.

170. **Pour émettre un son vocal.** Pour émettre un son vocal, il est nécessaire de fermer les rideaux hermétiquement. Cela n'est pas difficile. Au moindre signe de la volonté les muscles qui règlent les mouvements des cartilages arythénoïdes font leur œuvre, et tout aussitôt ces cartilages se rapprochent, les cordes vocales se touchent

1. Guibert. *Anatomie et physiologie animales*, p. 258.

par leurs bords internes, et leurs fibres contractées sont comme autant de fils tendus que le moindre effort du souffle pulmonaire suffit à faire vibrer.

A peine mis en contact les ligaments vocaux sont frappés de bas en haut par l'air du poumon cherchant une issue, et comme ils sont élastiques, ils cèdent sous l'effort, mais pour retomber immédiatement un peu au-dessous de leur position première, par le seul fait de la diminution de la pression inférieure, conséquence nécessaire de l'expulsion d'une petite partie de l'air du poumon. L'opération recommence et se continue rapidement et régulièrement, à volonté, avec ou sans interruption, jusqu'à épuisement de la provision d'air. Il en résulte deux catégories de vibrations : celles des ligaments qui montent et descendent et celles de la colonne d'air qui, par saccades, s'élance du larynx. Les vibrations des ligaments sont dites primaires, celles de la colonne, secondaires ; le son vocal est le produit des unes et des autres. Il est d'autant plus parfait que les émissions du souffle sont mieux réglées, et que les vibrations des ligaments sont plus régulières.



Fig. 8. — Glotte pendant l'émission du son.

171. **Un quatuor complet.** — L'ébranlement imprimé à l'air vocal par le déplacement des cordes ne peut pas ne pas se communiquer à la colonne entière, au-dessus comme au-dessous du larynx, et le mouvement imprimé aux cordes vocale par le contact de l'air ébranlé ne peut pas ne pas se communiquer à tous les éléments du tuyau sonore, de l'ouverture à la soufflerie, si bien que l'émission d'un son vocal met nécessairement en vibration l'appareil phonateur tout entier ; ce qui oblige le physicien philosophe à distinguer dans la production de la voix humaine la collaboration de quatre facteurs différents : l'air au-dessous du larynx dont le rôle

essentiel est de donner à la voix son intensité, par l'ébranlement sonore que ses vibrations communiquent à la cavité thoracique ; l'air au-dessus du larynx dont les vibrations incessamment modifiables comme les dimensions des cavités mobiles où elles se produisent ont pour effet principal de donner à la voix son timbre ; les cordes vocales dont la tension détermine surtout la hauteur du son vocal ; les diverses parties enfin de l'appareil phonateur, dont l'élément musculaire tendu pour l'acte phonétique sous l'action de l'air inspiré, s'ébranle uniformément à raison de 28 vibrations par seconde et produit un son propre constant très grave, « dont les harmoniques renforcés individuellement par la cavité buccale jouant le rôle de résonnateur variable à volonté constituent les vocables des voyelles »[1]. — L'admirable instrument que la voix humaine ! Elle est pour ainsi dire à elle seule « un quatuor complet dans lequel figurent quatre corps diversement sonores, exécutant chacun leur partie, dont l'importance relative est continuellement variable à la volonté de l'exécutant. C'est cette collaboration et cette demi-indépendance des quatre exécutants qui produisent l'infinie variété des sonorités qu'un bon chanteur possède à sa disposition, et c'est la complication de notre appareil phonateur qui fait sa richesse et sa beauté »[2].

172. **Difformités et infirmités.** — Comme aussi sa délicatesse. Une phonation parfaite suppose évidemment une conformation heureuse et une disposition excellente de toutes les pièces de l'appareil vocal. Qu'une seule présente une malformation ou souffre d'une indisposition, adieu la belle harmonie qui fait le charme et la puissance du concert vocal. Or nombreuses sont les malformations que peu-

1. Guillemin. *De la Phonation*, dans *la Voix*, juillet-août 1890, p. 227.
2. Id., ibid.

vent présenter et multiples les indispositions dont peuvent souffrir les divers éléments de l'appareil phonateur.

Parmi les malformations ou déformations, les plus fréquentes ou les mieux connues, figurent : la division du palais et du voile qui accompagne parfois la division de la lèvre supérieure, disposition connue sous les noms de bec-de-lièvre et de gueule de loup ; — la présence sous la langue d'un filet ou frein qui immobilise presque la pointe qu'elle relie au plancher de la bouche ; — la forme ogivale trop accentuée ou la trop grande brièveté de la voûte du palais avec projection des dents en avant ; — la perforation du palais ; — la chute ou l'ablation des dents ; — diverses inflammations et tumeurs de la langue ; — l'hypertrophie des amygdales ; — la paralysie du voile du palais ; — l'allongement de la luette ; — la formation de kystes dits grenouillettes sur le plancher de la bouche, — et la présence de polypes dans le nez et dans le larynx. Toutes ces difformités ou infirmités ont cela de commun qu'elles affectent à peu près exclusivement l'articulation ou le timbre. Congénitales ou consécutives, elles relèvent de la chirurgie à qui il appartient de dire en dernier ressort à quelles conditions et dans quelle mesure on peut les supprimer ou les amoindrir.

173. **Indispositions et maladies.** — Les indispositions résultent d'accidents survenus durant l'accomplissement de l'une quelconque des fonctions vitales auxquelles doit satisfaire l'appareil phonateur. Plusieurs des éléments qu'il utilise, ceux de la bouche et de l'arrière-bouche, servent aussi, servent surtout, à la nutrition. Tous, sans exception, servent à la respiration, les uns incessamment, comme la trachée, le larynx et le pharynx ; les autres, comme le nez et la bouche, par intermittence. Or le travail de la nutrition est très dur, et celui de la respiration lui-même ne va pas sans quelque fatigue.

La mastication déforme la bouche et la déglutition violente le gosier. Broyé ou transmis, l'aliment peut surexciter et même blesser l'organe qu'il touche ; et de fait la plupart des maladies spéciales de cette partie de l'appareil phonateur sont dues à des accidents de la fonction nutritive. Le mal de gorge, en particulier, le plus souvent n'a pas d'autre cause. « D'une façon générale, dit le Dr Browne, on peut affirmer avec certitude qu'une affection de cette région (la partie qui est commune aux deux voies, respiratoire et alimentaire, c'est-à-dire le gosier,) est presque toujours liée à des troubles de l'appareil digestif, plutôt qu'à des troubles de l'appareil respiratoire ou de l'organe spécial de la voix » [1].

Très nombreuses sont les affections des voies respiratoires. La moins inquiétante est le rhume simple, qui se borne à une légère congestion de la muqueuse du larynx et de la trachée ; les plus fréquentes sont constituées par des phénomènes d'inflammation dits aigus, quand ils durent peu, et chroniques, quand ils se prolongent, et qui, suivant qu'ils ont pour foyer principal les bronches, le larynx, le pharynx ou les fosses nasales, prennent le nom de bronchite, de laryngite, de pharyngite, et de rhinite ou coryza — rhume de cerveau. Les plus graves sont la phtisie qui ruine le poumon, la diphtérie qui siège au larynx, et l'angine qui prend à la gorge. Graves ou légères, aiguës ou chroniques, toutes ces indispositions sont du ressort de la médecine, qui seule a mission de nous apprendre à quelles conditions on s'en préserve et à quel prix on peut s'en guérir.

174. **Heureuse immunité.** — Un fait vraiment digne de remarque, c'est que les déformations et les indispositions de l'appareil phonateur sont presque toutes et presque toujours sans action directe sur l'organe propre de la phonation.

1. Browne, *La voix, le chant et la parole.*

Presque jamais déformées et très rarement indisposées, les cordes vocales conservent souvent, jusque parmi les complications les plus graves, la plénitude de leur naturelle énergie. Chez l'orateur ou le chanteur dont la voix s'éteint ou s'altère, quatre-vingt-dix-neuf fois sur cent, ce qui est atteint c'est l'estomac ou la poitrine ; la glotte est intacte. Que la nutrition se rétablisse, que la respiration se régularise, la voix reviendra.

« Au point de vue médical, dit le docteur Brown, si la respiration est bien exécutée et bien réglée, il est très rare que l'on constate des troubles dans la production des sons vocaux proprement dits, dans la « boîte vocale », que l'on pourrait aussi appeler « boîte sonore »..... Notre vieille expérience, comme médecin et comme professeur, au point de vue des élèves et au point de vue des malades, nous a amenés l'un et l'autre, et indépendamment l'un de l'autre, à la même conclusion sur ce sujet, et nous sommes, tous les deux, très fermement convaincus de son exactitude. » Soignez donc vos poumons, dit un vieux proverbe, et la voix se soignera toute seule.

« On est surpris de voir dans quelle proportion le larynx se trouve intact dans les cas de perte de la voix parlée ou chantée... Nous avons vu des centaines de cas dans lesquels les ligaments vocaux, que l'on supposait malades, étaient en bon état et dans lesquels les défauts de la voix ont été guéris tout simplement en dirigeant l'attention du côté de la respiration, de la digestion, ou de quelque autre partie de la machine située au-dessus de la boîte vocale, c'est-à-dire, dans les cavités qui servent de résonnateur »[1].

L'organe phonateur n'est cependant pas complètement exempt de misères. C'est d'abord une crise qu'il doit subir, a *mue* ; c'est ensuite la série d'accidents auxquels l'expose

1. Ouvrage cité, p. 133.

le *malmenage* ; c'est enfin le malheur auquel rien n'échappe de ce qui vit, et qui pour lui vient de bonne heure, le *vieillissement*.

175. **Crise unique.** — Au moment de la puberté, entre la quatorzième et la seizième année pour les garçons, vers la treizième pour les filles, l'organe vocal passe par une crise dont le résultat est de modifier profondément, chez l'homme surtout, les formes du larynx et les qualités de la voix.

Jusqu'alors très petit et sensiblement égal dans les deux sexes, le larynx, à cet âge, acquiert rapidement de plus grandes dimensions et atteint, dans l'espace de dix-huit mois à deux ans, un développement presque complet.

Au terme de cette évolution, le larynx des garçons se trouve avoir doublé ses dimensions et changé de forme, tandis que celui des filles, qui n'a augmenté ses dimensions que d'un tiers, conserve à peu de chose près sa conformation primitive. Et ceci explique pourquoi, tandis que la voix grave du jeune homme diffère si complètement de la voix plus aiguë du garçon, la voix plus haute de la jeune femme conserve le timbre de la voix grêle et argentée de la jeune fille [1]. Dans l'un et l'autre sexe, l'allongement se produit surtout d'avant en arrière ; chez le garçon la saillie du cartilage thyroïde, — pomme d'Adam, — proémine de plus en plus sous les téguments. Ces modifications sont annoncées assez souvent par un enrouement prolongé et par des sons discordants qui caractérisent la mue de la voix. « Il semble, dit le Dr Sappey, que l'accroissement rapide des parties

1. Les changements introduits dans la voix à cette époque portent à la fois sur la hauteur, le timbre et l'intensité. La voix des garçons baisse d'une octave, celle des filles de deux tons seulement. « La mue dépend de ce que les cordes vocales se congestionnent en prenant leur développement complet : aussi pendant cette période, la voix est enrouée, sourde, gutturale. » Littré.

qui le composent en fait, pour ainsi dire, un organe nouveau dont les différentes pièces, inhabiles à fonctionner, ne sont point parvenues encore à harmoniser leur action. Peut-être aussi le développement de ces différentes pièces ne progresse-t-il pas pour toutes avec la même rapidité [1]. » Quoi qu'il en soit, l'état habituel de congestion où sont durant cette période toutes les parties du larynx rend particulièrement nécessaires la modération et l'à propos dans l'exercice de la voix parlée ou chantée. Sous peine de déformation de l'organe et d'altération de la voix, pouvant aller l'une et l'autre jusqu'à l'infirmité, jusqu'à la ruine, il faut éviter tout effort, se taire autant que possible, et, s'il faut parler ou chanter, s'en tenir aux exercices du médium et s'arrêter net dès que l'enrouement se produit.

176. **Le malmenage.**— La crise de la puberté franchie, l'organe vocal demeurera jusqu'à la vieillesse en possession de tous ses moyens [2]. Plus d'inquiétude pour sa santé. Est-ce à dire pour cela qu'on peut en user sans discernement et le mettre sans inconvénient à toutes les épreuves? Il s'en faut bien.

1. Sappey, *Traité d'anatomie descriptive*, t. IV, p. 368.
2. Le larynx demeure en possession de tous ses moyens jusqu'au jour où un commencement d'ossification des cartilages vient marquer le point de départ de la troisième et dernière phase de son évolution. Cette altération, indice certain de vieillissement, qui chez l'homme apparaît le plus souvent vers la quarantaine, ne se produirait régulièrement chez la femme, au dire de Sappey, que trente ans plus tard, vers la soixante-dixième année. « L'ossification, dit le Dr Castex, apparaît au bord inférieur du cartilage thyroïde, puis envahit ses bords postérieurs et se montre sur les autres cartilages. — Entre cinquante et soixante ans, les articulations des diverses pièces cartilagineuses s'enraidissent la voix devient cassée et chevrotante. Ce déclin de la voix se reconnaît d'abord à la diminution de l'intensité. On a moins de souffle, car les poumons sont devenus emphysémateux plus ou moins. Le médium qui se perd, devient voilé et chevrotant. L'aigu et le grave faisant encore bonne contenance, les chanteurs en usent et en abusent en poussant sur cette partie de leur voix. » *Hygiène de la voix*, p. 102-103.

Si l'élément vibrant de l'appareil vocal est presque réfractaire à la maladie, il est en revanche assez sensible à la fatigue. La voix est un instrument aussi délicatement que solidement construit ; autant il est difficile de le briser, autant il est facile d'en déranger la délicate harmonie. Un effort violent ne saurait le détruire, une simple maladresse peut le fausser. Soyons prudents.

Généralement en parlant on emploie et on fatigue les cordes vocales beaucoup plus que les autres organes qui doivent participer à la formation des mots. On insiste sur les voyelles, on articule à peine les consonnes. « Tout l'effort repose donc sur les cordes. Tant que la voix est bonne et qu'on ne lui demande pas trop de travail, cela peut aller, mais dès qu'elle a souffert et qu'on lui impose des fatigues professionnelles, on en voit apparaître les conséquences. Elle perd sa force, sa sonorité ; son métal disparaît.

« Il y a trois genres de mauvaise émission : 1° les cordes se rapprochent trop fortement, les constricteurs ont une action exagérée. Les cordes vocales, constituées dans leur majeure partie par un muscle puissant, se contractent trop, elles deviennent rigides et ne peuvent être mises en vibration que par une forte pression de l'air expiré ; la parole ordinaire est alors voilée, sourde, rude, et la voix n'a de métal que dans la conversation à haute voix et dans le chant fort ; le son brutal, martelé, incisif, offense péniblement l'oreille ; on sent qu'il y a une constriction dans le larynx.

« 2° Le larynx s'abaisse trop. Il en résulte une voix sourde et caverneuse, voix de ventre ; elle sort des profondeurs du cou.

« 3° Le larynx s'élève trop, et en même temps la racine de la langue appuie sur l'épiglotte. Aucune lettre, aucun son ne se produit sans un effort, sans que le larynx ne soit poussé par la tension spasmodique de ses muscles et la pres-

sion de la langue. Il en résulte que le son ne se développe pas librement dans l'organe et qu'il ne peut en sortir ; c'est la voix de gorge, ou voix de cravate [1] ».

177. **Conseils pratiques.** — Une hygiène persévérante et rationnelle, c'est tout ce que demande l'entretien intelligent de la voix. Nous recommandons au lecteur de prendre très au sérieux les conseils suivants :

Ne jamais essayer d'émettre un son sans avoir la poitrine bien remplie d'air, et ne jamais le faire sans un parfait contrôle.

Tenir bien le souffle en inspirant et ne commencer à expirer qu'en commençant à parler ou à chanter, c'est-à-dire, juste au moment où l'on doit mettre les ligaments en vibration.

Ne jamais faire usage de la voix lorsqu'on est averti par un fonctionnement défectueux, que l'organe ou la santé générale sont atteints.

Eviter autant que possible de parler ou de chanter en plein air, surtout si le temps est froid et humide.

Veiller à la bonne aération de la pièce où on doit se faire entendre. Rien n'use la voix comme un air vicié, chargé de fumée de tabac ou de poussière.

S'abstenir même de causer toutes les fois qu'un bruit environnant obligerait, pour se faire entendre, à surmener son organe. Cette précaution s'impose particulièrement en voiture et en chemin de fer.

Se tenir tranquille et silencieux, évitant avec soin de bavarder et de rire, entre deux discours ou durant les entr'actes.

Veiller dans chaque séance à ne pas surmener sa voix et s'arrêter autant que possible avant d'avoir ressenti la fatigue.

1. Carl. Michel de Cologne. *Du traitement des maladies de la gorge et du larynx.*

Ne pas trop multiplier dans le discours les mouvements pathétiques, et se défendre de *bisser* les morceaux qui exigent un grand déploiement de force, pour donner une note à effet dans un *finale*. Il est très rare que la seconde exécution d'un morceau redemandé vaille la première.

Prendre bien garde, après avoir parlé ou chanté, à ne pas exposer sa gorge aux impressions intérieures et extérieures de l'air froid.

Se protéger enfin, en tout temps, même quand on n'a fait aucun usage de la voix, contre les passages brusques de l'air chaud à l'air froid.

178. **Des cache-nez.** — Doit-on se couvrir le cou, et l'emploi du cache-nez est-il salutaire ?

En règle générale, il est préférable de garder le cou découvert ; c'est le moyen assuré d'éviter la plupart des refroidissements ; n'hésitez pas à prendre ou à reprendre la salutaire habitude de laisser la partie antérieure surtout largement exposée au contact de l'air. Accoutumez-vous sans retard à braver hardiment les injures des saisons ; les plus délicats peuvent impunément, pour peu qu'ils s'entraînent, subir, sur le cou découvert, toutes les rigueurs de la température. Pour ceux qui dès l'enfance auraient pris l'habitude que nous recommandons, toutes ces rigueurs, y compris les plus extrêmes, seraient sans prise et sans danger.

Il est pourtant des cas où quelques précautions s'imposent. Ainsi les personnes très délicates et très sensibles, lorsqu'elles passent brusquement d'une atmosphère chaude dans une atmosphère froide, surtout lorsqu'elles viennent de parler ou de chanter, feront sagement de protéger avec soin surtout la nuque. La région antérieure du cou où la circulation est plus active est moins exposée au refroidissement. « C'est donc la région postérieure que l'artiste de-

vra soigneusement couvrir, à l'aide de foulards, ou en relevant le col de son vêtement ; en avant, au contraire, il n'est aucunement besoin d'une protection aussi hermétique » [1].

179. **De l'alimentation du parleur.** — Prendre une nourriture mixte — animale et végétale — manger assez longtemps avant d'entrer en scène, manger peu, ne pas fumer et ne pas boire d'alcool, tels sont, de l'avis du Dr Dumont, les premiers principes d'hygiène auxquels doivent se conformer très scrupuleusement tous ceux dont la profession exige un fonctionnement régulier, normal, de la respiration, du larynx et de la voix.

Boire peu pendant les repas, et ne rien boire entre les repas, c'est la bonne règle pour tous. « Le thé, le café, la soupe, que d'ordinaire on prend chauds, doivent être pris tièdes, par le chanteur. Les boissons froides ont une action locale utile pour la gorge » [2]. On évitera cependant de boire glacé.

Pour constater la déplorable influence de l'abus des alcools sur la voix, il suffit d'avoir une seule fois entendu un ivrogne.

L'alcool pris avec excès entretient dans le pharynx et le larynx une congestion pernicieuse qui expose aux enroue-

1. Gouguenheim et Lermoyez, p. 186. « Certaines personnes, dit le Dr Dumont, au lieu de se servir d'un cache-nez pour ménager leur gorge contre le froid auquel elles sont susceptibles, se servent de leur mouchoir qu'elles portent devant leur bouche. C'est là un procédé très mauvais, car si par malheur on vient à oublier ou bien si le bras fatigué on enlève le mouchoir, on est sûr d'être brusquement pris de quelque chose. Aussitôt qu'on aura une inflammation de ce côté, du larynx surtout, outre la sudation, le bain russe ou la douche de vapeur pour ramener la chaleur à la surface, on ne devra pas oublier que le repos complet de l'organe est indispensable. Le larynx fatigué par l'exercice ou par une inflammation quelconque a besoin de repos sans quoi la voix risque de rester à jamais voilée. » p. 264.

2. Browne, *l. c.*, p. 265.

ments et entraîne parfois la perte de la voix. La plupart des ivrognes sont atteints de laryngite chronique ; leur affreuse voix de rogomme n'a pas d'autre cause.

On conseille généralement aux artistes auxquels l'eau pure ne suffit pas, de s'en tenir aux vins rouges légers mais tonifiants, tels que le bordeaux, le bourgogne, etc.

On leur recommande d'éviter tous les excitants, y compris le café, mais surtout les grogs, le punch et le champagne pris immédiatement avant d'utiliser la voix. « Ils communiquent une énergie factice, bientôt suivie d'une dépression marquée ». Le café pris en quantité a encore l'inconvénient d'accélérer les mouvements du cœur et de rendre la respiration plus courte.

« Quelques orateurs se trouvent bien de prendre, quatre heures environ avant de parler, quatre gouttes d'alcoolature d'aconit dans un peu d'eau. Si, vingt ou trente minutes après le début, la voix s'enroue, il faut user de boissons chaudes, comme le thé ou le café. Alors arrive la transpiration et on pourrait parler ensuite pendant une journée. Berryer obtenait ainsi, par une transpiration, la durée de la voix. La caféine empêche l'essoufflement et les palpitations consécutives à l'effort (G. Sée). — Soixante centigrammes de caféine pourraient donc être utiles, pris deux heures environ avant de parler ou de chanter. La noix vomique est moins efficace pour donner du ton à la voix. Si la gorge se sèche en parlant, qu'on mette dans la bouche un petit corps dur, comme un fragment de bois, qui fera secréter les muqueuses, ou vingt centigrammes de borax, ou quelque pastille de chlorate de potasse »[1].

Ce n'est que bien rarement que l'usage traditionnel du verre d'eau sucrée répond à un vrai besoin. La démangeaison de boire en parlant est presque toujours un pur effet d'imagination. La boisson ne peut avoir sur la voix elle-même

1. Castex, p. 186-187.

aucun effet immédiat et direct ; elle n'agit que très peu sur les glandes salivaires et ne saurait rafraîchir et détendre les tissus congestionnés et irrités qu'à la condition de séjourner dans l'arrière-bouche. Or est-il décent de se gargariser en public, surtout du haut de la chaire chrétienne ?

« Il suffit en général, dit le Dr Dumont, de se gargariser avec un peu d'eau froide ou un peu de lait ; ce procédé est préférable à celui qui consiste à avaler le liquide. Dans ce cas on agit très peu sur la gorge et toujours d'une façon défavorable sur l'estomac et l'intestin, par suite, sur la circulation et la respiration d'une façon indirecte » [1].

1. Dumont, p. 244.

CHAPITRE VIII

LE TON ET LES INFLEXIONS

I

LE LIBRE JEU DE LA VOIX HUMAINE

180. **L'échelle des sons perceptibles.** — La hauteur d'un son dépend uniquement du nombre des vibrations : plus le nombre des vibrations produites dans un temps donné est grand, plus le son est élevé.

Les physiciens assurent qu'il est possible de produire des sons perceptibles tout le long d'une série de onze octaves, dont la note la plus basse répond à 16 et la plus haute à 38,000 vibrations par seconde ; mais, dans la pratique, notre oreille ne saisit bien que les sons compris entre 60 et 4000 vibrations. Au-dessous de 60, on n'a plus que l'impression d'un choc ou d'un bourdonnement indistinct ; au-dessus de 4000, les sons sont si maigres qu'on ne les perçoit que très difficilement. Les notes vraiment musicales, celles dont la perception est à la fois facile et agréable, sont toutes comprises entre ces deux limites.

En fait les huit octaves ordinaires de nos instruments de

musique descendent à peine à 40 vibrations et ne dépassent pas 4000 à la seconde [1].

181. **Limites de la voix humaine.** — Les lois qui régissent la hauteur du son pour le larynx sont les mêmes que pour les membranes élastiques et les anches membraneuses.

Les conditions qui ont le plus d'influence sont : les dimensions des cordes vocales, leur degré de tension, et la force du courant d'air. Ainsi les physiologistes constatent : — que l'acuité des voix enfantine et féminine tient principalement au peu de longueur des cordes vocales ; — que dans toutes les voix les cordes vocales sont moins tendues dans les sons graves, plus tendues dans les sons élevés ; — et que, la tension des cordes restant la même, il est possible de faire monter le son d'une quinte, rien qu'en forçant le courant d'air.

La note la plus basse que puisse donner la voix humaine est probablement le *fa*[1] avec 44 vibrations. Mozart parle d'une cantatrice, la Bastardella, qui donnait *l'ut* de l'octave

1. Notes extrêmes employées en musique :

Grandes orgues.	do [4]	16 1/2
Grands pianos perfectionnés	la [4]	27 1/2
Pianos ordinaires	do [3]	33
Contre-basse	mi [3]	41 1/2
Pianos à registre ordinaire	la [3]	3520
Pianos à registre exceptionnel	do [4]	4224
Flûte Piccolo	ré [4]	4752

Le *la* du diapason, représenté en musique par la [3] ou A [3], tel qu'il a été fixé par le Conservatoire de Paris, exige 870 vibrations simples, ou 435 vibrations doubles à la seconde.

« Il est clair qu'au delà des notes les plus hautes et les plus basses que nos oreilles puissent percevoir, il y a une série à l'infini de notes musicales, aussi réelles que celles que nous entendons, mais qui sont hors de la portée de notre sens auditif. Il en est de même pour tous les autres sens. Nous apercevons le mouvement du pendule d'une horloge, et nous n'arrivons pas à apercevoir le mouvement plus lent de l'aiguille de la montre. Nous suivons le vol de l'oiseau, mais nous ne pouvons suivre le mouvement plus rapide d'un boulet de canon.

quinte correspondant à 2,112 vibrations [1]. Le registre entier de la voix humaine serait donc d'environ cinq octaves et demie. Mais les chanteurs capables de donner le *fa*[1] sont très rares, et les cantatrices comme la Bastardella sont des phénomènes; pratiquement les voix les plus hautes s'arrêtent aux environs de l'*ut*[3], et les plus basses aux environs du *mi*[2], ce qui ramène notre registre à un peu plus de trois octaves et demie. Telles sont les limites réelles de la voix humaine en général.

182. **Voix d'homme et voix de femme.**— Celles de chaque voix en particulier doivent être cherchées entre ces deux extrêmes. Il n'en est aucune qui franchisse en entier l'intervalle qui les sépare. Les voix ordinaires, même bien exercées, arrivent à peine à parcourir deux octaves et demie : les voix extraordinaires [2] qui donnent trois octaves, et même trois octaves et demie — celle du célèbre chanteur Farinelli, par exemple, — fournissent une partie de leur course au-dessus ou au-dessous de l'échelle normale. Règle générale, l'étendue moyenne de la voix est de deux octaves, — correspondant, suivant les individus et les sexes, à des régions plus ou moins élevées de l'échelle musicale. Les voix de femme occupent les degrés supérieurs. La femme chante toujours à l'octave de l'homme.

Rien ne prouve mieux que ces remarques combien nous dépendons de nos sens : si ce sont les armes qui nous servent à découvrir la vérité, ce sont aussi les chaînes qui nous empêchent de prendre un trop haut essor. » Max-Müller, *Leçons sur la science du langage*, 3e leçon, p. 128.

1. On a même parlé d'un soprano américain, Mlle Ellen, B. Yaw, qui aurait le mi [6], 2,560 vibrations. On pourrait donc dire que l'étendue de la voix humaine adulte, pour des sujets exceptionnellement bien doués, varie de 50 vibrations doubles par seconde pour la basse, à 2,500 pour le soprano. Certains cris des enfants peuvent atteindre 3,000 vibrations.

2. Le soprano Ajugari parcourait un intervalle de quatre octaves et demie du la [6] (2,560 vibrations) au sol [1] (192 vibrations). *Nature*, 7 décembre 1895, p. 2.

Considérées au point de vue de leur situation sur l'échelle musicale, les voix, en allant des plus basses aux plus hautes, ont été classées par les musiciens, pour les hommes, en voix de basse, baryton, et ténor ; pour les femmes, en contralto, mezzo-soprano et soprano.

La basse s'étend.	du *fa*^{1}	au *mi*^{3}
Le baryton.	— *la*^{1}	au *sol*^{3}
Le ténor	— *ut*^{2}	au *si*^{3}
Le contralto	— *fa*^{2}	au *fa*^{4}
Le mezzo-soprano	— *la*^{2}	au *la*^{4}
Le soprano	— *ut*^{3}	au *ut*^{5}

Ce tableau montre clairement que les voix s'échelonnent de tierce en tierce, celle des femmes se trouvant à une octave au-dessus, et que chaque groupe possède quatorze ou quinze sons diatoniques.

183. **Les trois registres.** Habituellement, pour une voix donnée, dit M. Beaunis, l'émission des sons graves et des sons aigus ne se fait pas de la même façon, et la sensation produite sur l'oreille dans les deux cas est différente. Dans les sons graves, la voix est pleine, volumineuse, et s'accompagne d'une résonnance des parois thoraciques, c'est la *voix de poitrine* ou *registre inférieur*.

Dans les sons aigus, la voix est moins ample, plus perçante, et la résonnance se fait surtout dans les parties supérieures du tuyau sonore, d'où le nom de *voix de tête* ou encore *voix de fausset*, ou registre supérieur.

Les sons les plus graves ne peuvent être donnés qu'en voix de poitrine, les plus aigus qu'en voix de tête ; mais les sons intermédiaires, *médium*, peuvent être émis dans les deux registres, et les chanteurs habiles peuvent même passer graduellement et par transitions insensibles de la voix de poitrine à la voix de tête, ce qui donne alors à la voix des

caractères particuliers qui lui ont quelquefois fait donner le nom de voix mixte[1].

Toute voix humaine a les trois jeux qu'on vient de nous décrire. Nous avons tous une voix de médium, une voix de poitrine et une voix de tête. Notre larynx est un instrument, un instrument comme le piano. L'image est de M. Legouvé. « Or qu'est-ce qui caractérise un piano ? Son clavier. De quoi ce compose ce clavier ? De plusieurs octaves (six ou six et demie) ; ce six octaves se partagent en trois espèces de notes, les notes basses, les notes du milieu, les notes hautes ; enfin le son de ces notes correspond à des cordes d'une certaine grosseur. Eh bien ! la voix a un clavier comme le piano ; elle a deux octaves comme le piano en a six, trois espèces de notes comme le piano, et de même qu'on n'arrive pas à jouer du piano sans l'étudier, de même on n'arrive pas à bien jouer de la voix sans l'apprendre[2]. »

184. **Le moyen d'en discerner les limites.** — Il faut donc étudier sa voix. Il faut savoir tout d'abord où trouver chacun des trois jeux qui la constituent, pouvoir dire où commencent et où finissent, pour nous, les voix de médium, de poitrine et de tète. Il faut ensuite se rendre compte des ressources de chacun des trois jeux en particulier, connaître les qualités et les défauts non seulement de chaque voix, mais de chaque note, se mettre en mesure, en un mot, non seulement d'utiliser toutes les ressources de son instrument, mais d'en corriger, dans la mesure du possible, les imperfections et les défauts.

Il faut enfin s'initier à l'art délicat et laborieux de se servir à propos de toutes les ressources de la voix ; apprendre

1. Beaunis, *Nouveaux éléments de physiologie humaine*, p. 593.
2. Legouvé, *L'art de la lecture*, p. 27-28.

par conséquent à utiliser chacun des trois jeux, quand il convient et comme il convient, et à passer de l'un aux autres selon les exigences de la pensée.

Discerner sur sa voix les trois registres ne sera ni long ni difficile.

Abordez cet ami qui vient et dites-lui simplement : « Bonjour, mon ami, comment allez-vous ? » Vous tenez votre médium. — Hélez maintenant ce cocher qui passe, là-bas, à cent mètres : « Holà ! cocher, êtes-vous libre ? » Vous connaissez votre voix de tête. — Un objet répugnant frappe tout à coup vos regards : « Pouah ! quelle horreur ! » Votre voix de poitrine n'a plus pour vous de mystère.

Ces trois courtes phrases prononcées naturellement suffiront à vous révéler les trois jeux de votre instrument. Désirez-vous une initiation plus savante, moins empirique? Prenez le *la* du diapason, et descendez aussi bas que possible. Vous y êtes? Arrêtez-vous sur la dernière note et parlez sans changer de ton ; c'est le point de départ de votre voix de basse. Remontez d'une quarte ; votre voix de médium commence. Montez d'une sixte encore ; vous voilà dans la voix de tête.

185. **Pour se rendre compte des ressources de chaque voix.** — Pour se rendre compte sommairement des ressources de la voix dans chacun des registres, il suffira le plus souvent de monter la gamme et de la descendre lentement, insistant sur chaque note, veillant surtout à ce que, dans chaque émission, le son sorte aussi net et aussi plein que possible. On verra, dès le premier essai, de quel côté doivent principalement se diriger nos efforts ; on sera en état de dire quel registre a plus particulièrement besoin d'être cultivé, quelles cordes ont plus particulièrement besoin d'être assouplies

ou fortifiées. Après cela il n'y aura plus qu'à s'armer de bonne volonté et de patience, pour appliquer à un mal connu un remède d'une efficacité lente mais sûre, les vocalises ; il n'y aura plus qu'à faire régulièrement les exercices que recommandent les professeurs de musique.



II

LE TON MOYEN

186. **De la prédominance du médium.** — L'instrument est prêt ; tous ses jeux sont libres. L'heure est venue d'en utiliser les ressources. C'est ici que commence la difficulté.

L'art de dire et l'art de lire mettent à profit tous les jeux de la voix humaine ; les lecteurs et les orateurs usent tour à tour de la voix de médium, de la voix de poitrine et de la voix de tête. L'essentiel est qu'ils en usent à propos et comme il convient, et la difficulté est précisément de découvrir cet à propos, de déterminer cette convenance. Il faut, à qui veut bien lire ou bien dire, de l'intelligence et du goût, la connaissance des ressources expressives de son organe, et l'art d'en user selon les exigences de sa pensée.

Les exigences de la pensée, c'est à chacun de les découvrir ; la puissance d'expression de l'organe vocal, c'est aux maîtres dans l'art de dire de nous la révéler. Voici de sages conseils :

Le premier précepte de l'art de bien dire est la suprématie accordée au médium. Les cordes hautes sont fragiles et délicates, à s'en trop servir on court risque de les user ; leurs notes sont aiguës et grêles, à trop en jouer on s'expose à les rendre criardes et fausses. L'abus des notes basses, et même graves, n'est pas moins fâcheux. Il amène la monotonie, il produit quelque chose de terne, de sourd,

de lourd. Seules les notes moyennes sont constamment agréables. On en joue sans effort, on les entend sans fatigue. Aussi reviennent-elles sans cesse dans la conversation. La voix de tête ennuie, la voix de poitrine endort, la voix de médium repose. Parlons donc en voix de médium. Nous serons naturels, nous serons agréables.

187. **Chercher le ton qui convient.** — C'est donc uniquement dans le médium que doit être établie, pour toute voix et dans tout discours, la dominante de la parole ou de la lecture.

Mais ce médium n'a pas qu'une note, et toute note ne convient pas indistinctement à tout discours. On ne lit pas au coin du feu pour quelques amis, comme on lit au cours devant deux cents élèves ; on ne plaide pas à la cour d'assises sur le ton dont on discute dans son cabinet ; on parle moins bas à la tribune que dans les couloirs du Palais-Bourbon ; la voix qui suffit à remplir de bruit une église de village troublerait à peine le silence de Notre-Dame, et le prédicateur serait ridicule qui, s'adressant à trente personnes, parlerait assez haut pour être entendu de dix mille.

Pour trouver la note juste, il faut tenir compte évidemment, non seulement de la grandeur du vaisseau dans lequel on doit parler, mais du nombre des auditeurs réunis pour nous écouter. C'est pour cela qu'une double précaution s'impose à l'orateur soucieux de se faire entendre. La première est, s'il se peut, dès la veille, de se rendre un compte exact des dimensions réelles de l'édifice et de ce qu'il faut de voix pour le remplir ; rien ne vaut d'aller voir ; et le plus sûr moyen de savoir si notre parole arrivera distincte aux extrémités les plus lointaines est d'y interpeller un ami complaisant venu là tout exprès pour une expérience décisive.

La seconde est, au moment de prendre la parole, de promener sur l'assistance un regard scrutateur à l'effet d'en

déterminer nettement l'importance et les contours. « Avisez dit M. Branchereau, la personne la plus éloignée et supposez que vous lui adressez la parole. L'instinct naturel vous fera prendre, sans effort et sans étude, la note exacte qui lui convient. Dans les habitudes ordinaires de la vie, cet instinct ne nous trompe jamais, et quand nous parlons, nous savons parfaitement varier le ton de notre voix, selon l'éloignement plus ou moins grand des personnes que nous interpellons ; il ne nous trompera pas davantage quand nous aurons à parler ou à lire en public. C'est, en partie, pour n'avoir pas pris la précaution que nous venons d'indiquer, qu'un grand nombre de lecteurs ne se font pas entendre, et manquent ainsi complètement leur but[1] . »

188. **Lecture recto tono.** — L'art de discerner le ton qui convient et l'habileté d'émettre la note vraie, c'est tout ce qu'il faut pour se faire entendre.

Rien ne peut se perdre, pour l'ouïe, d'un discours dont tous les éléments se succèdent régulièrement espacés et convenablement sonores ; il suffit donc pour que la parole frappe l'oreille indéfiniment que se renouvelle distinctement, sur un nombre indéfini de syllabes, la juste sonorité de l'intonation primitive : la voix une fois bien posée et bien lancée sur le ton qui convient aux auditeurs et à l'auditoire, on n'a, pour être entendu jusqu'au bout, qu'à donner, sur ce même ton, toutes les syllabes.

L'émission correcte et juste qui ne fléchit pas donne une diction très nettement et constamment perceptible : là est le'xplication de la faveur dont jouit dans certains milieux la singulière façon de lire connue sous le nom de recto tono.

Cet expédient, car c'en est un, a l'avantage de ménager à la fois l'effort de l'auditeur et la modestie du lecteur. Le premier doit se contenter de bien entendre, le second se ré-

1. Op. cit., p. 241.

signer à ne pas laisser voir jusqu'où peut aller, chez lui, la faculté de comprendre ce qu'il lit et l'art de rendre ce qu'il comprend. Effacé et trop secondaire est, en effet, dans ce genre d'exercice, le rôle de l'intelligence ; amoindri et presque nul celui de la sensibilité ; exagéré et presque choquant celui du bruit et de la musique : la vraie supériorité d'esprit et d'âme trouve difficilement à y déployer ; la médiocrité s'y étale à l'aise ; l'insuffisance elle-même s'y dissimule longtemps. Que faut-il pour y être supportable ? de l'oreille, de la voix et de l'assurance. Que faut-il pour y exceller ? N'être pas un sot, et posséder ces trois qualités plutôt physiques : un bon diapason, un bon coup de glotte, et une bonne articulation.

Au demeurant, une manière de dire qui laisse inutilisées les meilleures ressources de la voix humaine : une parole à peine vivante, presque uniquement sonore, sans passion. Subir l'amoindrissement que ce procédé impose, peut être une nécessité ; s'y résigner par obéissance ou par impuissance n'est pas sans mérite ; il est difficile de ne pas adopter comme règle le recto tono dans la lecture publique improvisée et il y a d'excellentes raisons de maintenir le recto tono dans les exercices de la vie de communauté. Mais ces légitimes exigences satisfaites, ces contraintes nécessaires subies, la liberté reprend ses droits, et la vie son empire. Un pédant seul est capable de faire de la raideur une qualité, et de la symétrie une vertu.

189. **Débit monotone.** — Où le recto tono devient intolérable, c'est quand on l'applique au discours parlé. « Comme un joueur d'instruments qui ne toucherait jamais qu'une même corde, serait ridicule et insupportable ; aussi n'y a-t-il rien qui ennuie tant les auditeurs, et qui leur donne un si grand dégoût que cette voix toujours uniforme. Ce n'est pas qu'entre tant de gens en qui l'on remarque ce défaut, et il ne s'en

trouve qui ont une si belle voix, et qui remplit si bien l'oreille, qu'elle ne laisse pas d'avoir quelque chose d'agréable encore qu'ils ne la manient pas comme il faut : mais elle plairait incomparablement davantage, s'ils lui savaient donner les inflexions convenables aux sujets et aux passions. Outre cela ces voix si belles, quoique mal gouvernées, sont extrêmement rares ; et pour les communes ce vice les rend entièrement désagréables. Je passe plus avant et je dis que cela ne déplaît pas seulement à l'oreille, mais nuit extrêmement à l'effet que le discours devrait produire pour deux raisons : l'une que cette prononciation, qui est égale partout, égale aussi toutes les parties de l'oraison, et ôte toute la force à ce qu'elle a de plus fort dans le raisonnement et tout le lustre à ce qu'il y a de plus éclatant dans les figures et dans toute la diction ; si bien que ce qui devrait le plus émouvoir n'émeut point en effet, parce qu'il est toujours prononcé d'une même façon. L'autre qu'il n'y a rien de si endormant qu'un long discours sans aucun changement de ton, et qu'il y a plusieurs personnes qui, encore qu'elles regardent fixement celui qui parle, et qu'elles aient bonne intention de bien écouter, ne se sauraient défendre du sommeil, à cause de ce défaut de prononciation.

« Et néanmoins cette monotonie est un vice non seulement commun mais presque général en ceux qui parlent en public. J'y tombais au commencement aussi bien que les autres, et je ne sais comment ceux qui m'écoutaient me pouvaient souffrir ; car ma prononciation m'ennuyait tellement qu'à peine me pouvais-je supporter moi-même. Et dès lors je songeai aux moyens de diversifier ma voix, pour la rendre moins désagréable.

« Je me mis premièrement à considérer d'où pouvait venir cette vicieuse façon de prononcer, en laquelle la plupart tombent sans y penser, et dont ceux-même qui reconnaissent fort bien que c'est un vice, ont tant de peine à se guérir. Et

je n'en pus trouver d'autre cause que celle-ci, c'est que ceux qui apprennent à lire aux enfants, les accoutument à prononcer d'une même façon tout ce qu'ils lisent ; et que ces enfants sortant de ces mains-là tombent en d'autres qui ne valent pas mieux, c'est à dire, en celles des maîtres qui leur font apprendre les rudiments de la grammaire et de la rhétorique de la même façon, et non seulement n'ont aucun soin de les corriger de cette mauvaise habitude, mais leur donnent eux-mêmes un très mauvais exemple en cela, prononçant tout ce qu'ils lisent et tout ce qu'ils récitent par cœur, d'un même accent, et accent tout autre que celui que nous employons dans le discours simple et familier ; au lieu qu'il n'y doit avoir que cette différence, que quand on parle en public, il faut proportionner sa voix à la grandeur de son auditoire, et à la multitude de ses auditeurs. C'est pourquoi je me résolus à écouter de meilleurs maîtres, je veux dire la nature et la raison [1]. »

190. **La nature et la raison.** — Est-il rien au monde de plus délicatement nuancé que le ramage du tout petit parlant à sa mère ? Quelle souplesse et quelle vie dans les intonations de l'enfant qui interpelle ou qui relance ses camarades ! Quelle variété et quelle justesse dans les émissions instinctives par lesquelles l'homme du peuple manifeste ses émotions ! De combien de modulations enfin est susceptible la voix qui, dans l'intimité, livre notre âme à nos amis ? Et que tout cela est naturel et raisonnable ! Pourquoi parlons-nous en effet si ce n'est pour faire éclater, dans un souffle qui les exprime hors de nous et les imprime dans les conciences, nos impressions, nos sentiments, nos idées ? Or est-il seulement possible de rien concevoir de plus multiple, ondoyant et divers, que nos impressions, nos sentiments et nos idées ?

1. *Traité de l'action de l'orateur ou de la prononciation et du geste*, 1 vol. Paris, 1657, p. 82-87.

C'est donc obéir aux lois de la nature et aux préceptes de la raison que de développer sans entraves les multiples sonorités de l'organe vocal ; c'est donc exercer un droit naturel que de prendre ou de reprendre la liberté de donner à la parole extérieure le mouvement du verbe intérieur qu'elle exprime.

Cette liberté si féconde et si belle, trois catégories de parleurs ont le commun malheur d'en subir, à des titres divers, l'amoindrissement ou la perte : l'écolier qui récite, le lecteur qui va droit devant lui, et l'orateur au débit monotone. Le ton récitatif de l'écolier s'explique par la paresse de l'élève et l'incurie du maître ; le ton « droit » du lecteur peut se justifier par les exigences de la vie de communauté ; le ton uniforme de l'orateur, que rien ne justifie, est le produit spontané de l'inintelligence, de l'insouciance, de la timidité ou de la routine. A tout prix il faut s'en défaire. Rien ne l'excuse, pas même le souci de se faire entendre. Fatale à l'attention, l'uniformité du débit n'est pas utile à l'audition. Pour assurer cette dernière, il suffit de maintenir dans de certaines limites le jeu de la voix, de prévoir et de prévenir les grands écarts, de faire, par conséquent, du ton convenable choisi au début, comme la clef de tout le morceau, et de la note juste adoptée d'après l'auditoire, la dominante de tout le discours.

191. **La dominante.** — Pour être vraiment dominante la note juste doit donner le ton à tout le discours, en soutenir toutes les parties, en relier toutes les périodes ; il faut donc, du commencement à la fin, s'y tenir ou y revenir.

S'y tenir en prenant plus ou moins l'allure uniforme du recto tono ; y revenir en reproduisant plus ou moins la marche libre de la parole sans apprêts.

L'allure rigide du recto tono ne se prend d'ordinaire que pour la lecture et ne se supporte aisément que dans la lecture publique.

La marche plus vive du verbe sans apprêts qui s'impose à tout parleur, n'a sa liberté totale que dans la conversation familière.

Le discours parlé ne pouvant jamais être ni une lecture ni une conversation, mais devant toujours se distinguer de l'une et de l'autre, tout en faisant à l'une et à l'autre de nécessaires emprunts, le ton de l'orateur sans jamais s'identifier à celui du lecteur ou du causeur, se rapprochera toujours plus ou moins de celui-ci ou de celui-là.

Il sera ferme sans monotonie et souple avec dignité, débarrassé de la rigidité imposée par les convenances ou les conventions à la lecture publique, et préservé des écarts qu'explique l'abandon d'une causerie tout intime.

Moins libre que dans la conversation sans doute, mais beaucoup plus cependant que dans la lecture, la voix, dans le discours, se meut avec aisance autour de la dominante, brisant avec le convenu du recto tono et reproduisant avec mesure les ondulations spontanées de la causerie.

Jusqu'où s'étend des deux côtés de la dominante son double domaine, en quelles circonstances, dans quel sens et avec quelle allure il lui sied de le parcourir, nous le saurons autant que possible lorsque nous aurons demandé aux maîtres et à l'expérience de nous fixer sur la théorie et sur la pratique des inflexions.

Or dans toute inflexion de la voix, quelle qu'en soit d'ailleurs la nature et la durée, il y a lieu de considérer, comment elle commence, comment elle s'oriente et comment elle finit. Une théorie de l'inflexion bien faite donne donc nécessairement des éclaircissements, des conseils et des règles sur les intonations, sur les mots de valeur et sur les cadences.

III

LES INTONATIONS

192. **Attaquer avec franchise la note vraie.** — Quelques orateurs semblent ne pouvoir s'élever que lentement et par degrés jusqu'à la dominante ; les premiers mots sortent, ou plus exactement tombent, inertes et indistincts, de leurs lèvres à peine entr'ouvertes : vagues soupirs d'un dormeur qui s'éveille ; pénibles gémissements d'un lourdaud qui s'ébranle ; ruses naïves d'un malin qui vise à l'effet.

Même au théâtre, même à la tribune, même au club, ce procédé paraîtra souvent ce qu'il est, une infirmité ou un ridicule. En chaire, il rend grotesque qui le subit et odieux qui le recherche.

Sans doute il peut être habile dans une réunion dissipée ou tumultueuse de commencer sur un ton plus bas, car de lui-même le ton bas commande le silence, et on se tait pour pouvoir entendre ; mais nos assemblées d'Église n'ont que bien rarement besoin d'être ramenées au silence, et à user visiblement d'artifice l'orateur sacré s'amoindrit.

Le plus sage est de commencer simplement et loyalement par la note vraie, donnée dès le premier mot sans hésitation, sonore et pure. Une attaque parfaite dans la parole comme dans le chant suppose une oreille juste et un larynx docile. La justesse de l'oreille étant avant tout un don naturel, l'art peut tout au plus en perfectionner l'usage ; mais le jeu du

larynx étant essentiellement une œuvre de volonté, celle-ci peut y exercer une influence profonde. Si on ne peut qu'utiliser son oreille on peut exercer son larynx, c'est-à-dire, lui donner par un acte isolé, ou lui imprimer par l'habitude, une attitude, une direction, une manière d'être ou d'agir.

Une précaution indiquée par la nature et recommandée par l'art au parleur comme au chanteur, au moment d'émettre le premier son, est de fermer hermétiquement le larynx de façon à arrêter net tout écoulement de l'air inspiré et à le maintenir à l'état de tension dans le soufflet pulmonaire.

Le souffle retenu, l'instinct et la liberté, combinant leurs efforts réglés et harmonisés par l'exercice créant l'habitude, font prendre au larynx la forme et la position exigée par la note à émettre. Puis, sur l'ordre de la volonté, le larynx entr'ouvert livre passage à l'air qui résonne, portant à l'auditeur sur le ton choisi d'avance, le son ou le mot attendu.

L'ouverture du larynx doit se faire subitement, d'un seul coup, sans hésitation ni incertitude. Un double écueil ici se présente, difficile à éviter et dangereux surtout pour le chanteur. Si l'occlusion du larynx est trop dure, l'ouverture pourra en être violente, et le contact entre le courant d'air expulsé et les cordes vocales tendues, impétueux et trop brusque, produit une explosion qui blesse l'oreille et altère la voix. « Il ne faut pas que le coup de glotte, comme on dit, soit trop brusque, car il produit alors chez les auditeurs une impression très désagréable, il communique à la voix un caractère martelé, et si l'on prend l'habitude de donner aux organes de la vibration et de la résonance cet excès de contraction ou de tension, on peut arriver à leur faire perdre la faculté de se contracter régulièrement et avec précision. La contraction des muscles vocaux ainsi surmenés devient irrégulière, tremblottante, comme cela arrive pour les autres muscles du corps, à la suite d'un

travail excessif ; et la voix est cassée pour un temps plus ou moins long, parfois pour toujours [1].»

Si au contraire l'occlusion du larynx est trop lâche, l'ouverture s'en faisant, comme d'elle-même, sans effort, le son sera presque fatalement précédé d'un écoulement d'air, accompagné d'un sifflement très désagréable à entendre, d'un glissement bruyant de l'air à travers les lèvres de la glotte, dont le moindre inconvénient pour le parleur est de lui faire dépenser sans fruit la meilleure partie de son souffle.

194. **Un bon coup de glotte.** — Un bon coup de glotte, ni trop flasque, ni trop violent, sans explosion et sans sifflement, est chose très difficile à acquérir. Il faut, à qui veut l'atteindre, d'heureuses dispositions et beaucoup d'exercice. Les docteurs Brown, [2] et Garnault [3] se portent garants de l'efficacité de la gymnastique suivante :

Sur le ton de la voix parlée, qui d'ordinaire est le *fa*, chanter, successivement sur chaque voyelle, l'exercice ci-joint :

a	a	a	a	a
e	e	e	e	e
i	i	i	i	i
o	o	o	o	o
u	u	u	u	u
ou	ou	ou	ou	ou
eu	eu	eu	eu	eu

Attaquer le son avec fermeté et netteté en évitant également la rudesse et le glissement.

Si le résultat désiré se fait attendre, patienter, reprendre

1. Dr Garnault, l. c., p. 196.
2. Browne, p. 201 suiv.
3. Garnault, p. 198-199.

sans se lasser le précédent exercice, et, au besoin, ajouter le suivant :

Prononcer d'abord vigoureusement la syllabe « heupp », puis murmurer en chuchotant la diphtongue « eu » ; et chanter enfin immédiatement après l'exclamation « ah ! »

Heupp	eu, eu, eu	ah !
parlé	*murmuré*	*chanté*

Durant l'exécution de ces exercices, destinés avant tout à renforcer les muscles dilatateurs et constricteurs de la glotte, respirer après chaque note doucement et sans effort ; l'exécutant ne doit s'en apercevoir que par un léger mouvement du diaphragme.

Lorsque l'exercice peut être chanté en *fa*, que nous supposons être de la dominante de la voix parlée, monter et descendre la gamme, demi-ton par demi-ton, mais en restant dans les limites des sons les plus faciles à émettre pour notre voix.

194. Tiens, voilà un chien ! — Cette phrase banale peut fournir un parfait exercice d'intonation. Représentez-vous vivement les circonstances diverses qu'on va seulement indiquer, et débarrassez-vous de tout ton convenu.

Le chien est pour vous un animal quelconque. Ni répugnance ni sympathie. En voici un qui passe, inattendu, indifférent : ***« Tiens, voilà un chien ! »*** c'est étonnant, où va-t-il ?

Le chien vous répugne. Un premier se montre : « ***Tiens, voilà un chien !*** » Est-ce ennuyeux ?

Un second s'approche : « ***Tiens ! encore un chien !*** » sont-ils assommants !

Un troisième vous frôle : ***« Un chien*** ! » oh ! l'impertinent ! oh ! la sale bête !

Un quatrième, horrible galeux, vous lèche la main : ***« Pouah ! un chien ! »*** Veux-tu t'en aller ! quelle horreur !

Un cinquième, furieux, fond sur vous à l'improviste : « ***Un chien ! Un chien !*** » au secours ! au secours !

Il n'est question que d'un chien enragé, qui rôde menaçant, terrible : « ***Le chien, le chien !*** » sauvons-nous, le voilà, vite, vite, vite !

L'animal « fidèle » vous inspire au contraire une sympathie irrésistible. — En pleine campagne : « ***Tiens, un petit chien !*** » oh ! le joli toutou ! Est-il gentil ! viens, mon petit, viens, viens.

Au jardin d'acclimatation : « ***Oh ! les beaux chiens !*** » les bonnes bêtes ! sont-ils gros ! sont-ils forts !

Sur le bord de la rivière : « ***Oh ! un chien !*** » sont-ils cruels de jeter à l'eau cette pauvre bête ! « ***Pauvre chien !*** » Ils lui ont coupé la queue et les oreilles !

195. **Simple constatation.** — A en juger par le petit nombre de ceux qui y réussissent complétement, deux exercices de parole : la lecture d'un morceau littéraire et le débit d'un sermon solennel, doivent présenter des difficultés particulières d'intonation. Rien n'est plus fréquent que d'entendre lecteurs et prédicateurs, ou débuter sur un ton guindé, emphatique et faux, ou, s'ils ont eu le mérite de débuter sur un ton simple et juste, se hâter, pour ainsi dire, d'en sortir, pour se lancer à la poursuite de je ne sais quelles intonations solennelles et boursouflées, — victimes plus ou moins inconscientes de ce préjugé ridicule, que pour être à la hauteur de certains sujets il faut cesser de marcher sur la terre, et que le seul moyen d'arriver à la distinction est de renier la nature.

Etrange illusion ! Leur ton devient faux, grotesque, odieux dans la mesure même où il cesse d'être naturel. Il n'y a de vrai et de beau, en diction, que la nature.

Un moyen sûr de se poser dès le début dans la nature, c'est, pour le prédicateur, de commencer par quelques avis

familiers, et pour le lecteur, de traduire tout d'abord silencieusement en termes simples et usuels les expressions plus nobles du morceau qu'il veut déclamer. Le moyen de n'être pas naturel quand on prévient son auditoire qu'il y aura tel jour, un service pour telle personne, ou qu'il y a promesse de mariage entre monsieur un tel et mademoiselle une telle ? — Le moyen de détonner en lisant, quand on a pris la précaution de chercher, dans le langage même de la nature, celui de la conversation familière, l'équivalent ou l'interprétation de toutes les expressions littéraires du morceau à interpréter ?

« Lorsqu'on éprouve, dit M. Ricquier, quelque difficulté pour trouver une inflexion, il faut traduire la phrase que l'on veut dire par des expressions plus simples, plus vulgaires ; puis noter l'inflexion et la porter ensuite sur la phrase telle que l'auteur l'a écrite [1].

Il suffira le plus souvent, pour découvrir infailliblement l'intonation juste, de commenter avec bonhomie le fragment qu'on veut lire. M. Ricquier va nous en fournir la preuve dans un exemple.

Le renard et le buste.

Les grands pour la plupart sont marques de théâtre:
Leur apparence impose au vulgaire idolâtre.
L'âne n'en sait juger que parce qu'il en voit ;
Le renard au contraire, a fond les examine,
Les tourne de tous sens ; et quand il s'aperçoit
Que leur fait n'est que bonne mine,
Il leur applique un mot qu'un buste de héros
Lui fit dire à propos
C'était un buste creux et plus grand que nature.

1. *Lecture expressive*, p. 100.

Le renard en louant l'effort de la scupture :
« Belle tête, dit-il, mais de cervelle point. »
Combien de grands seigneurs sont bustes en ce point !

Voici maintenant le commentaire.

— « Dans cette fable, dit M. Ricquier, que La Fontaine a imitée d'Esope et de Phèdre, l'auteur veut prouver qu'il ne faut pas se fier aux apparences, et qu'il est bon d'examiner à fond les personnes et les choses avant de leur prodiguer l'admiration. Il faut que la voix du renard soit malicieuse et fine.

Il faut convenir que ***Les grands***, non pas tous, mais, ***pour la plupart, sont masques de théâtre***. Ils ont de beaux dehors et par suite, ***leur apparence impose au vulgaire idolâtre***. Tenez, par exemple, ***l'âne n'en sait juger que par ce qu'il en voit :*** oui, mais tous ne sont pas si bêtes ; ***le renard, au contraire***, ***à fond les examine***, il veut se rendre compte, ***les tourne de tout sens ; et quand il s'aperçoit***, après un examen approfondi, ***que le fait n'est que bonne mine***, et pas autre chose. ***Alors, il leur applique un mot*** bien juste, bien exact, et ***qu'un buste de héros lui fit dire fort à propos***, il faut en convenir. Voilà ce que c'était : ***C'était un buste creux, et plus grand que nature. Le renard*** appréciant le mérite du statuaire et ***en louant l'effort de la sculpture :*** Oh ! j'en conviens, « ***Belle tête, dit-il***, oui sans doute, mais ***de cervelle point***. C'est triste à dire, mais hélas ! ***combien de grands seigneurs sont bustes en ce point !*** »

Le nez de Cyrano.

— C'est Cyrano qui se moque lui-même de son nez, pour donner à un sot une leçon d'esprit :

On pourrait dire... oh ! Dieu ! bien des choses en somme.
En variant le ton ; par exemple, tenez :
Agressif : « Moi, monsieur, si j'avais un tel nez,
Il faudrait sur le champ que je me l'amputasse ! »
Amical : « Mais il doit tremper dans votre tasse ;
Pour boire faites-vous fabriquer un hanap ! »
Descriptif : « C'est un roc !... c'est un pic !... c'est un cap :
Que dis-je un cap ? un roc ? c'est une péninsule ! »
Gracieux : « De quoi sert cette oblongue capsule,
D'écritoire, monsieur, ou de boite à ciseaux ! »
Gracieux : « Aimez-vous à ce point les oiseaux
Que, paternellement, vous vous préoccupâtes
De tendre ce perchoir à leurs petites pattes ? »
Truculent : « Çà, monsieur, lorsque vous pétunez,
La vapeur du tabac vous sort-elle du nez,
Sans qu'un voisin ne crie au feu de cheminée ?... »
Prévenant : « Gardez-vous, votre tête entrainée
Par ce poids, de toucher en avant sur le sol ! »
Tendre : « Faites-lui faire un petit parasol
De peur que sa couleur au soleil ne se fane ! »
Pédant : « L'animal, seul, monsieur qu'Aristophane
Appelle Hippocampelephantocamelos
Dut avoir sur le front tant de chair sur tant d'os ! »
Cavalier : « Quoi, l'ami, ce croc est à la mode ?
Pour pendre son chapeau, c'est vraiment très commode ! »
Emphatique : « Aucun vent ne peut, nez magistral,
T'enrhumer tout entier, excepté le mistral ! »
Dramatique : « C'est la mer Rouge quand il saigne ! »
Admirable : « Pour un parfumeur quelle enseigne ! »
Lyrique : « Est-ce une conque, êtes-vous un triton ? »
Naïf : « Ce monument, quand le visite-t-on ? »
Respectueux : « Souffrez, monsieur, qu'on vous salue,
C'est là ce qui s'appelle avoir pignon sur rue ! »
Campagnard : « Hé, hardi ! C'est-y un nez ? Nanain,

18

C'est queuqu'navet géant ou ben queuqu'melon nain ! »
Militaire : « Pointez contre cavalerie ! »
Pratique : « Voulez-vous le mettre en loterie ?
Assurément, monsieur, ce sera le gros lot ! »
Enfin, parodiant Pyrame en un sanglot :
« Le voilà donc, ce nez qui, des traits de son maître
A détruit l'harmonie ! Il en rougit, le traître ! »
Voilà ce qu'à peu près, mon cher, vous m'auriez dit,
Si vous aviez un peu de lettres et d'esprit » [1].

Edmond ROSTAND.

Ce n'est pas la peine, M. Seguin.

M. Seguin s'apercevait bien que sa chèvre avait quelque chose, mais il ne savait pas ce que c'était... Un matin, comme il achevait de la traire, la chèvre se retourna et lui dit dans son patois :

— Ecoutez, monsieur Seguin, je me languis chez vous, laissez-moi aller dans la montagne.

— Ah ! mon Dieu ! ... Elle aussi ! cria M. Seguin stupéfait, et du coup il laissa tomber son écuelle ; puis, s'asseyant dans l'herbe à côté de sa chèvre :

— Comment, Blanquette, tu veux me quitter !

Et Blanquette répondit :

— Oui, monsieur Seguin.

— Est-ce que l'herbe te manque ici ?

— Oh ! non ! monsieur Seguin.

— Tu es peut-être attachée de trop court ; veux-tu que j'allonge la corde ?

— Ce n'est pas la peine, monsieur Seguin.

— Alors, qu'est-ce qu'il te faut ! qu'est-ce que tu veux ?

— Je veux aller dans la montagne, monsieur Seguin.

1. *Cyrano de Bergerac.*

— Mais, malheureuse, tu ne sais pas qu'il y a le loup dans la montagne... Que feras-tu quand il viendra ?...

— Je lui donnerai des coups de cornes, monsieur Seguin.

— Le loup se moque bien de tes cornes. Il m'a mangé des biques autrement encornées que toi... Tu sais bien, la pauvre vieille Renaude qui était ici l'an dernier ? une maîtresse chèvre, forte et méchante comme un bouc. Elle s'est battue avec le loup toute la nuit... puis, le matin, le loup l'a mangée.

— Pécaïre ! Pauvre Renaude ! Ça ne fait rien, monsieur Seguin, laissez-moi aller dans la montagne.

— Bonté divine !... dit M. Seguin ; mais qu'est-ce qu'on leur fait donc à mes chèvres ? Encore une que le loup va me manger... Eh bien, non... je te sauverai malgré toi, coquine ! et de peur que tu ne rompes ta corde, je vais t'enfermer dans l'étable, et tu y resteras toujours.

Là-dessus, M. Seguin emporta la chèvre dans une étable toute noire, dont il ferma la porte à double tour. Malheureusement, il avait oublié la fenêtre, et à peine eut-il le dos tourné, que la petite s'en alla...

Tu ris, Gringoire ? Parbleu ! je crois bien ; tu es du parti des chèvres, toi, contre ce bon M. Seguin... Nous allons voir si tu riras tout à l'heure.

Alphonse DAUDET.

Mieux que ça.

L'empereur Joseph II n'aimait ni la représentation, ni l'appareil : témoin ce fait qu'on se plaît à citer :

Un jour que, revêtu d'une simple redingote boutonnée, accompagné d'un seul domestique sans livrée, il était allé, dans une calèche à deux places, qu'il conduisait lui-même, faire une promenade du matin aux environs de Vienne, il

fut surpris par la pluie, comme il reprenait le chemin de la ville.

Il était encore éloigné, lorsqu'un piéton, qui regagnait aussi la capitale, fait signe au conducteur d'arrêter ; ce que Joseph II fait aussitôt.

— Monsieur, lui dit le militaire (car c'était un sergent), y aurait-il de l'indiscrétion à vous demander une place à côté de vous ? Cela ne vous gênerait pas prodigieusement, puisque vous êtes seul dans votre calèche, et ménagerait mon uniforme, que je mets aujourd'hui pour la première fois.

— Ménageons votre uniforme, mon brave, lui dit Joseph, et mettez-vous là. D'où venez-vous ?

— Ah ! dit le sergent, je viens de chez un garde-chasse de mes amis, où j'ai fait un fier déjeuner !

— Qu'avez-vous donc mangé de si bon ?

— Devinez.

— Que sais-je, moi ; une soupe à la bière?

— Ah ! bien oui, une soupe ; mieux que ça.

— De la choucroute ?

— Mieux que ça.

— Une longe de veau ?

— Mieux que ça, vous dit-on.

— Oh ! ma foi, je ne puis plus deviner, dit Joseph.

— Un faisan, mon digne homme, un faisan, tiré sur les plaisirs de Sa Majesté, dit le camarade, en lui frappant sur la cuisse.

— Tiré sur les plaisirs de Sa Majesté ? Il n'en devait être que meilleur.

— Je vous en réponds.

Comme on approchait de la ville, et que la pluie tombait toujours, Joseph demanda à son compagnon dans quel quartier il logeait, et où il voulait qu'on le descendît.

— Monsieur, c'est trop de bonté ; je craindrais d'abuser de...

— Non, non, dit Joseph, votre rue ?

Le sergent, indiquant sa demeure, demanda à connaître celui dont il recevait tant d'honnêtetés.

— A votre tour, dit Joseph, devinez.

— Monsieur est militaire, sans doute ?

— Comme dit Monsieur.

— Lieutenant ?

— Ah ! bien oui, lieutenant, mieux que ça.

— Colonel peut-être ?

— Mieux que ça, vous dit-on.

— Comment diable, dit l'autre, en se rencognant aussitôt dans la calèche, seriez-vous feld-maréchal ?

— Mieux que ça.

— Ah ! mon Dieu, c'est l'empereur ?

— Lui-même, dit Joseph, se déboutonnant pour montrer ses décorations.

Il n'y avait pas moyen de tomber à genoux dans la voiture ; le sergent se confond en excuses et supplie l'empereur d'arrêter, pour qu'il puisse descendre.

— Non pas, lui dit Joseph ; après avoir mangé mon faisan, vous seriez trop heureux de vous débarrasser de moi aussi promptement. J'entends bien que vous ne me quittiez qu'à votre porte.

Et il l'y descendit.

ANONYME.

IV

LES MOTS DE VALEUR

196. **Du rôle des mots dans la phrase.** — Les éléments du discours étant, de par leur rôle même, de valeur inégale, l'un d'entre eux dans chaque combinaison, proposition ou période, a nécessairement une importance majeure qu'un parleur habile a toujours soin d'indiquer par une émission de voix qui soit l'équivalent phonétique de sa réelle supériorité. C'est donc sur l'élément le plus important, sur le ***mot de valeur supérieure*** que l'inflexion, en haut ou en bas suivant les exigences de la pensée, atteindra son maximum.

D'où, pour bien régler les inflexions de la voix, la nécessité de connaître le rôle des mots, et de découvrir le mot de valeur. Or tout mot dans le discours est ou sujet, ou verbe, ou attribut ou complément.

Sujet, il représente la personne ou la chose sur laquelle on énonce un jugement : ***Paul*** est grand : — Le ***ciel*** est pur. — Les ***élus*** chantent. — ***Ils*** sont heureux. — ***Mourir***, est-il un si grand mal? — Les ***vaincus*** se relèvent. — ***Beaucoup*** sont sauvés, etc.

Attribut, il exprime l'idée qu'on applique au sujet : La nuit est ***noire***. — Il est le ***maître***. — ***Qui*** êtes-vous ? — Parler ainsi, c'est ***mentir***. — Tout est ***perdu***. — L'air est en ***feu***.

Verbe, il est le signe de l'affirmation par laquelle on applique l'attribut au sujet : Le monde ***est*** méchant. — Il ***devient*** fou. — Je me ***fais*** vieux. — Son avis ***parut*** sage. — Ce pain me ***semble*** amer.

Complément, il s'ajoute au sujet, à l'attribut ou au verbe pour en compléter le sens : la ***couleur blanche*** est symbolique. Il est ***maître absolu***. — Nous ***chantons doucement***. — Vous ***parlez fort bien***. — Cet homme est ***dévoré par le remords***. — La nouvelle de ***cet éclatant succès*** réjouit ***extrêmement*** la nation ***entière***, etc.

Le discours ne peut donner à un mot que l'un de ces quatres rôles; il n'en a pas d'autre [1] .

197. Chaque rôle à son tour dominant. — Si l'importance relative de chacun de ces rôles pouvait être fixée d'avance, une fois pour toutes, s'il était acquis que tel rôle en particulier, celui du sujet par exemple, est de plein droit et pour toujours le premier, rien ne serait plus aisé que de découvrir, dans une période donnée, le mot de valeur : simple question d'analyse grammaticale.

Malheureusement il n'en est rien. L'importance de chaque mot dépend essentiellement de celle de l'idée qu'il représente, et l'idée principale, celle à qui tout obéit dans la proposition, est rendue tantôt par le sujet, tantôt par l'attribut, tantôt par le verbe, et tantôt par le complément. Le mot de valeur pourra donc appartenir à l'un quelconque des quatre rôles :

Ici, au sujet, comme dans ce vers de Corneille :

La ***façon*** de donner vaut mieux que ce qu'on donne. »

Là, à l'attribut, comme dans ces deux vers de La Fontaine :

1. Le verbe et l'attribut peuvent être compris dans un même mot qui prend le nom de *verbe attributif* ou simplement de verbe : je *dors*, pour je suis *dormant*, etc.

Ne soyez pas ***si difficile***,
Les plus accommodants, ce sont les ***plus habiles.***

Ailleurs, au verbe, comme dans ces vers de Racine :
Vous-même de vos soins ***craignez*** la récompense,
Et que dans votre sein ce serpent élevé,
Ne vous ***punisse*** un jour de l'avoir conservé.

Ailleurs enfin au complément, comme dans ce mot de La Bruyère :

Les esprits forts savent-ils qu'on les appelle ainsi ***par ironie ?***

Le seul moyen de savoir la place qui revient à un mot étant de se rendre compte de la réelle importance de l'idée qu'il exprime, le discernement du mot de valeur exige une délicatesse de goût et une pénétration d'esprit que rien ne supplée.

Les observations suivantes rendront peut-être plus aisé, en l'éclairant des lumières de l'expérience, le jeu de ces nécessaires facultés.

198. **Interjections et apostrophes.** — Il est des mots qui, à eux seuls, sont une phrase, condensant en une émission de voix une idée de l'esprit ou un cri de l'âme. De ce nombre sont les interjections et les apostrophes ou vocatifs. — Interjections et apostrophes seront donc toujours des mots de valeur.

Oui, je viens dans son temple adorer l'Éternel.
Non, je ne puis souffrir cette lâche méthode.

Est-ce donc là, ***ô Télémaque***, les pensées qui doivent occuper le cœur du fils d'Ulysse?

Holà, madame la belette,
Que l'on déloge, et sans trompette,
Ou je vais appeler tous les rats du pays.

199. **Les résumés.** — Il est des mots qui, placés à la fin d'un développement, ont pour but d'en condenser toutes les lumières, d'en concentrer toutes les passions. Pourraient-ils n'être pas des mots de valeur ?

Ne te donna-t-on pas des avis quand la cause
Du marcher et du mouvement,
Quand les esprits, le sentiment,
Quand ***tout*** faillit en toi ?

200. **Les ellipses.** — Il en est d'autres qui représentent tout une phrase mutilée par ellipse. Evidemment les idées accessoires seules ont disparu. L'idée principale doit demeurer dans les mots dont l'isolement a pour but de la mettre en plus fort relief et en vie plus intense, donc mots de valeur.

Je t'aimais inconstant, qu'eussé-je fait ***fidèle ?***
Les chrétiens, des ***séditieux*** !

Pour : qu'aurai-je fait ***si tu eusses été fidèle***, et : les chrétiens ***sont donc des séditieux***.

201. **Les résumés.** — Est encore mot de valeur tout mot qui résume la réponse à une question. Il peut contenir ou faire éclater tant de choses.

C'est promettre beaucoup : mais qu'en sort-il souvent ?
Du vent.

Dans un si grand revers que vous reste-t-il ? ***Moi,***
Moi, dis-je, et c'est assez.

202. **Les reprises.** — Quand un interlocuteur reprend un mot qu'un autre vient de prononcer, c'est qu'à son point de vue tout au moins, il contient l'idée principale. On en fera donc un mot de valeur. Du *Misanthrope* de Molière.

PHILINTE

« La ***chute*** en est jolie, amoureuse, admirable.

ALCESTE, *bas et à part.*

« La peste de ta ***chute***, empoisonneur, au diable !
En eusses-tu fait ***une*** à te casser le nez.

203. **Les oppositions.** — Dans les oppositions, les mots ou expressions qui s'opposent, sont les mots de valeur. Du *Polyeucte*, de Corneille :

PAULINE

C'est peu de ***me quitter***, tu veux donc ***me séduire,***

POLYEUCTE

C'est peu d'***aller au ciel***, je veux ***vous y conduire.***

PAULINE

Imaginations.

POLYEUCTE

Célestes ***vérités.***

PAULINE

Etrange ***aveuglement.***

POLYEUCTE

Éternelles ***clartés.***

204. **Les compléments.** — Le complément, s'il remplit réellement son rôle de compléter le sens de la proposition primitive, a toujours une sérieuse importance, et, quel que soit l'élément qu'il complète, sujet, verbe ou attribut, il n'est pas rare qu'il ne relègue au second plan le mot qu'il affecte et ne devienne, par conséquent, lui-même mot de valeur.

1° C'est ainsi que le qualificatif laisse dans l'ombre le substantif qu'il accompagne :

Cet empire ***absolu*** sur la terre et sur l'onde,
Ce pouvoir ***souverain*** que j'ai sur tout le monde,
Cette grandeur ***sans borne***...

Un roitelet pour vous est un ***pesant*** fardeau,
Le ***moindre*** vent qui d'aventure
Fait rider la face de l'eau
Vous oblige à baisser la tête.

2° C'est ainsi que l'adverbe prend toute la valeur qu'il fait perdre au mot qu'il accompagne, verbe, substantif, adjectif ou adverbe : Tout établissement vient ***tard*** et dure ***peu***. — **Beaucoup** de vin. — ***Naturellement*** bon. — ***Très*** bon etc. — « Comptez ***rarement***, dit Vauvenargues, sur l'estime et la confiance d'un homme qui entre dans tous vos intérêts, s'il ne vous parle ***aussi*** des siens.

3° C'est ainsi que d'ordinaire le régime direct ou indirect a plus de relief que le verbe dont il dépend : La discorde souffle ***dans tous les cœurs un venin mortel***. — Il a vécu ***cent ans***. — Les gens de bien sont la seule source du bonheur et de la prospérité des empires : c'est pour eux seuls que Dieu accorde aux peuples ***l'abondance*** et la ***tranquillité***.

4° C'est ainsi que le complément circonstantiel lui-même souvent devient le mot de valeur : « ***Là***, le vigneron effeuillait le cep sur une colline pierreuse ; ***ici***, le cultivateur appuyait les branches du pommier trop chargé. — Chateaubriand. — « Donnez, il vient ***un jour*** où la terre nous laisse ; vos aumônes, ***là-haut***, vous font une richesse. — Victor Hugo.

205. **Les conjonctions.**— Les conjonctions,— celles surtout qu iservent à unir entre elles des propositions ou des phrases,— tirent de leur rôle même une grande valeur. C'est sur elles que s'achève l'inflexion qui finit, c'est sur elles surtout que se dessine l'inflexion qui commence. Si nette est leur signification qu'il suffit de les prononcer avec une intonation convenable pour qu'immédiatement se présente à l'esprit la phrase entière qu'elles appellent, mais qui ne vient pas :

Je ferai bien cela, ***mais***... Vous aurez eu raison, ***si***... Je comprends cela, ***cependant***... Il est donc nécessaire d'appuyer sur la conjonction et de commencer sur elle inflexion que réclame la proposition qui suit.

« Le roi pleurera, le prince sera désolé, ***et*** les mains tomberont au peuple de douleur et d'étonnement. — Bossuet. — Hé ! je m'en ris ! ***et*** je me moque d'elles, ***et*** je serai reine, ***et*** je n'ai que faire d'elles, ***et*** elles auront à compter avec moi. — Saint-Simon. — ***Et*** mettez-vous à sa place. — Michelet.— ***Et pourtant*** elle se meut. — ***Et d'ailleurs***, quand cette pensée vous troublerait, où serait l'inconvénient ? — ***Et cependant*** cet état si dangereux n'a rien qui vous alarme. — Quoi, Bayard, je te loue, ***et*** tu me condamnes ! je te plains, ***et*** tu m'insultes ! — Je vous fais notre arbitre, ***et*** vous nous jugerez. — Il dit qu'il est obligé de restituer en un cas, ***et non pas*** en l'autre.

Est-ce une alternative inévitable, ***ou*** d'abuser des choses saintes, ***ou*** de s'en éloigner ? — Adore-les, te dis-je, ***ou*** renonce à la vie. — Non, ***ou*** vous me croirez, ***ou bien*** de ce malheur, ma mort m'épargnera la vue et la douleur.

Faites ce qu'il souhaite ; ***sinon*** n'en attendez aucune grâce. — Que la fortune soit sans reproche, j'accepte ses faveurs ; ***sinon*** je les refuse. — Nous t'obéirons si tu commandes des choses justes ; ***sinon***, non.

Je ne veux, ***ni*** ne dois, ***ni*** ne puis obéir. — L'ours s'acharne peu souvent sur un corps qui ne vit, ne meut, ***ni*** ne respire. — ***Ni*** les chevaux ne sont vites, ***ni*** les hommes ne sont adroits que pour fuir devant le vainqueur.

J'avoue qu'une telle perfection est rare : ***mais*** il faut la rechercher. — Un homme n'est pas pauvre parce qu'il n'a rien, ***mais*** parce qu'il ne travaille pas. — La reconnaissance ajoute sans doute au sentiment, ***mais*** il est rare qu'elle le fasse naître. Le monde est vieux, dit-on ; je le crois, ***cependant*** il le faut amuser encore comme un enfant. — Le

monde craint la vertu et la fuit ; ***mais*** le monde ***pourtant*** la respecte. — Tous les hommes recherchent les richesses, ***et toutefois*** on voit peu d'hommes qui soient heureux. — Le plagiat paraît sensible, et ***cependant*** ce n'en est point un.

Il vous a promis, il est fidèle à sa parole : ***ainsi*** comptez sur lui. — Remarquez bien que les nez ont été faits pour porter des lunettes : ***aussi*** avons-nous des lunettes. — Et ***c'est pourquoi*** les juges n'ont la liberté de juger que selon les dépositions des témoins.

Un paon muait : un geai prit son plumage ; ***puis*** après se l'accommoda, ***puis*** parmi d'autres paons tout fier se panada. — Elle allait jusqu'à leur porter vivre et grains pour subsister. — ***Puis***, qu'un cartésien s'obstine à traiter ce hibou de montre et de machine. — Il l'a voulu d'abord ; ***ensuite*** il ne l'a plus voulu.

Voilà les pauvres que vous avez à soulager. ***Or*** les connaissez-vous seulement ? — Quand ce peuple est pris, il s'enfuit : ***donc*** il faut le croquer aussitôt qu'on le frappe. — Il avait du comptant, et ***partant*** de quoi choisir. — Vous me l'avez promis, et ***par conséquent*** vous y êtes obligé.

Elle va descendre à ces sombres lieux, pour y dormir dans la poussière avec ces rois et ces princes anéantis, parmi lesquels à peine peut-on la placer, ***tant*** les rangs y sont pressés, ***tant*** la mort est prompte à remplir ces places ! — Bossuet.

206. **L'idée dominante.** — Le seul moyen vraiment infaillible de découvrir le mot de valeur est d'étudier le sens de la phrase ou du morceau pour y découvrir l'idée dominante. On est sûr de ne pas se tromper en faisant des mots qui la rendent les mots de valeur [1].

1. Dans un ouvrage bien fait, dit Mennechet, il existe toujours une idée première qui l'a inspiré, et c'est au triomphe de cette idée que doivent tendre tous les développements que l'auteur donne à son

Et c'est ainsi, qu'à tour de rôle, dans une simple proposition, le mot de valeur sera :

1° Le sujet, quand il sera manifeste que celui qui parle veut surtout attirer l'attention sur les personnes ou la chose sur laquelle il énonce un jugement : ***Moi,*** je l'ai toujours dit. — La ***vertu,*** il n'y croit pas, etc.

2° L'attribut, quand l'idée qu'on applique au sujet se présente la première à l'esprit : La nuit est ***noire.*** — Qu'il était ***bon !*** etc.

3° Le verbe, quand il s'agit avant tout d'action et de mouvement. « Dans toute phrase, dit Dupont-Vernon [1], qui sera surtout une phrase de mouvement, vous trouverez presque toujours le verbe seul, je veux dire sans adverbes, et vous ne devrez vous soucier que médiocrement de tous les autres mots. Voyez ces deux passages, l'un de Corneille, l'autre de Bossuet :

> J'allais de tous côtés ***encourager*** les nôtres,
> ***Faire avancer*** les uns et ***soutenir*** les autres,
> ***Ranger*** ceux qui venaient, les ***pousser*** à leur tour,
> Et ne l'ai pu savoir jusques au point du jour.

travail. S'il ne parvient pas à mettre en relief, pour ainsi dire, la pensée dominante de son livre, il a manqué son but. Ce qui est vrai pour un ouvrage entier, est vrai pour chaque chapitre de cet ouvrage, est vrai pour chaque phrase de chaque chapitre. Dans toute phrase bien faite, l'écrivain, s'il est habile, a certainement placé un mot sur lequel tout l'artifice de son style tend à appeler l'attention du lecteur, parce que ce mot exprime le plus fortement sa pensée. C'est le point visuel du tableau auquel toutes les lignes se rapportent : c'est la clef de voûte, d'où dépend toute la solidité de l'édifice. Eh bien ! que doit faire le lecteur qui veut traduire par les inflexions de sa voix, la pensée de l'écrivain ? Il doit mettre tous ses soins à donner au mot principal, dans sa diction, la même importance que l'écrivain lui a donnée dans son style. Toutes les inflexions qu'il emploie dans le débit d'une phrase n'ont pas d'autre but. C'est par un artifice semblable que le peintre parvient à faire sortir de sa toile l'objet qu'il veut mettre en saillie. Mennechet, *Etudes sur la lecture à haute voix,* p. 78-79.

1. Dupont-Vernon, *L'art de bien dire*, p. 113.

« Aussitôt qu'il eut porté de rang en rang l'ardeur dont il était animé, on le vit, presque en même temps, ***pousser*** l'aile droite des ennemis, ***soutenir*** la nôtre ébranlée, ***rallier*** les Français à demi vaincus, ***mettre en fuite*** l'Espagnol victorieux, ***porter*** partout la terreur et ***étonner*** de ses regards étincelants ceux qui échappaient à ses coups. »

V

LES CADENCES

207. **Les finales.** — Il y a dans tout discours des interruptions, des pauses, une fin. Les inflexions, qui marquent ou plutôt qui préparent ces arrêts plus ou moins longs, sont à la parole ce que les cadences sont à la musique. Leur nécessité est évidente ; leur influence heureuse ; elles reposent le parleur, éclairent l'auditeur, et donnent au discours de la grâce et du mouvement.

Or on ne conçoit que trois manières de finir une période : tenir la voix, la pousser plus haut, ou la laisser descendre. Toutes les cadences se laissent donc ramener à trois types : cadences *directes*, cadences *ascendantes*, et cadences *descendantes.*

« La cadence directe, la plus faible, de toutes consiste en une simple tenue de la voix sur la dernière syllabe sonore du mot sur lequel elle doit se faire » : ***Toujours par quelque endroit fourbe se laisse prendre. — L'honneur, le plaisir, la richesse, voilà les grands écueils de la vertu sur la terre.***

La cadence ascendante, de toutes la plus compliquée, s'étend aux quatre dernières syllabes sonores du membre de phrase dont il marque la fin, ce qui oblige, quand parmi les dernières syllabes figurent des syllabes muettes, à remonter jusqu'à la cinquième et même jusqu'à la sixième

syllabe. « Elle commence par une élévation de la voix, se poursuit par un abaissement général sur les deux syllabes suivantes, et finalement se termine par une élévation sur la dernière syllabe, sur laquelle la voix demeure comme suspendue : ***Les habitants de cette ville étaient polis, doux, obligeants, ils me reçurent, comme si j'avais été l'un d'entre eux.***

« La cadence descendante se fait sur les deux ou trois dernières syllabes sonores du membre de phrase ou de la phrase qu'elle affecte. Elle commence par une élévation sur la pénultième ou, si celle-ci est brève, sur l'antépénultième, et s'achève par un abaissement sur la dernière » : ***Le ciel est noir. La mer est calme.***

La cadence directe s'impose pour ainsi dire à la fin des phrases impératives et des apostrophes solennelles. La voix fléchit à peine ; les dernières syllabes sonores fortement tenues sont dites recto tono. Essayez. ***Vous avez abusé de ma confiance, Monsieur ; sortez d'ici, à l'instant. — Dieu reprendra ses propres dons, mes frères, si vous ne faites pénitence, malheur à vous.***

Dans les phrases énonciatives, c'est-à-dire qui affirment ou qui nient la convenance de l'attribut au sujet, règle générale, — les cadences directes se placent sur les mots séparés par une petite pause ; — les cadences descendantes, non seulement devant le point final, mais avant les pauses de quelque importance, celle des deux points, celle du point et virgule, et même assez souvent celle de la simple virgule ; — les cadences ascendantes entre les membres de phrases tellement unis par le sens que le premier fait attendre l'autre et l'annonce en quelque façon.

La cadence des phrases interrogatives varie suivant le sentiment qu'elles expriment. Directe, dans celles qu'inspirent le mépris, le dédain, la fierté : ***Est-ce à moi, s'il vous plaît, que ce discours s'adresse?*** — Descendante dans

celles que dictent l'étonnement, la terreur, la pitié : ***Savez-vous la grande nouvelle ? le pape est mort.*** — Ascendante dans celles où éclatent la colère, la joie, l'enthousiasme : ***Me croyez-vous dupe de vos fourberies ? — Quel cœur français ne tressaillit d'allégresse, à l'annonce d'une si noble victoire?***

Comme rien n'est plus varié que les émotions de l'âme qui s'expriment sous forme interrogative, on ne saurait trop multiplier les exercices sur l'interrogation, de toutes les figures oratoires la plus usitée.

L'exclamation, caractérisée avant tout par le ton solennel presque emphatique qu'elle communique à toute la phrase, admet toutes les cadences comme l'interrogation : Tout dépend de l'idée ou du spectacle qui la provoque : ***Quoi donc ! elle devait périr sitôt ! — Par un soleil d'été que les Alpes sont belles ! — Que cet homme était bon ! — Quel monstre ! — Quel scélérat !***

L'interjection, par cela même qu'elle est un cri provoqué par un mouvement soudain de l'esprit, appelle naturellement une cadence très accentuée, — la cadence simple de l'élévation quand elle est monosyllabique : ***Oh ! ah ! ah ! ouf ! oui ! non !*** — la double cadence de l'élévation et de l'abaissement quand elle est polysyllabique : ***hélas ! morbleu ! holà ! hé bien !*** etc.

Les quelques mots qui suivent une interjection monosyllabique se prononcent sur un ton plus bas : ***Ah ! malheureux ! — Oh ! quelle déception ! — Ouf ! quelle chute ! — Bah ! que m'importe !***

Parfois, après un soupir, le mouvement descendant se continue jusqu'à la fin de la phrase, qu'elle qu'en soit la longueur : « ***Ah ! monsieur, les huissiers sont de terribles gens !*** » Mais le plus souvent, quand, après une interjection monosyllabique ou polysyllabique, la phrase a une certaine longueur, la voix se relève légèrement pour

rendre plus sensible la cadence finale toujours descendante : ***Ah ! j'étais loin de prévoir une si noire trahison !* — *Eh bien ! drôle ! te voilà content !* — *Holà ! n'approchez pas !***

Très variable est aussi la cadence réclamée par l'apostrophe ou vocatif. Directe généralement dans le discours solennel, que l'on s'adresse à une personne, à un groupe ou une chose personnifiée : ***Est-ce donc là, ô Télémaque, les pensées qui doivent occuper le cœur du fils d'Ulysse ?* — *O mort, laisse-nous tromper quelque temps notre douleur par le souvenir de notre joie.* — *Vous l'avouerai-je, mes frères ?*** — elle est, dans le langage familier de la conversation, suivant le sentiment qui l'inspire, tantôt directe, tantôt ascendante et tantôt descendante : ***Bonjour, Monsieur.* — *Mon cher ami, je vous suis bien reconnaissant.* — *Ecoutez-moi, mon cher enfant.* — *Pardonnez-moi, Monseigneur, je crains qu'on vous ait mal renseigné***, etc.

Le siège de Bahia.

Bahia était assiégée par les Hollandais, et depuis longtemps dans cette ville on multipliait les prières. Et le siège durait toujours. C'est alors que Vieira, qui plusieurs fois déjà avait prêché sur la pénitence et la prière, dans un admirable élan de piété et d'éloquence, déclare tout à coup que désormais, il ne veut plus s'adresser qu'à Dieu. C'est lui qu'il veut convertir et contraindre à venir au secours de son peuple. Comme un autre Jacob, il lutte corps à corps avec le Tout-Puissant ; il gourmande l'Éternel, et tente, à force d'éloquence, de piété et d'amour, de lui arracher la foudre des mains. Il faudrait citer en entier cette pièce incomparable. Méditez ce fragment.

« Et pourquoi, Seigneur, cette indignation contre votre peuple ? vous dirai-je avec Moïse. Ah ! je le sais. De même

que pour Israël, il ne manque pas dans nos crimes de motifs à votre colère. Mais ne pourrons-nous pas dire, comme Moïse, pour désarmer votre courroux : « Que les Égyptiens, je vous en supplie, ne disent pas : c'est pour leur malheur qu'il les a fait sortir, c'est pour les tuer dans les montagnes et pour les exterminer de dessus la terre. »

Je ne vous dirai pas : « qu'ils ne disent pas » ; je vous dirai : Écoutez ce qu'ils disent déjà. L'hérétique a déjà déclaré bien haut que c'est à la fausseté de notre culte qu'il doit votre protection et ses victoires. Est-il possible que nos châtiments soient l'occasion de blasphèmes contre votre saint Nom ? Que deviendront les Indiens récemment convertis? Qu'en penseront les païens qui nous entourent encore? Ces peuples sont-ils capables de sonder la profondeur de vos jugements? « Pourquoi cette indignation contre votre peuple? » Ne pouvons-nous pas nous écrier avec Josué : « Hélas ! Seigneur, Dieu éternel, avez-vous donc voulu faire passer le Jourdain à ce peuple, pour nous livrer entre les mains des Amorrhéens et pour nous perdre? »

Pourquoi nous avez-vous appelés dans ces contrées, où depuis tant d'années le Portugal fait bénir et adorer votre nom ? Était-ce pour préparer les voies aux Hollandais?

L'hérétique vous a-t-il donc rendu de si grands services? Vous ne nous avez donc tirés de nos contrées que pour être ses défricheurs, pour lui bâtir des villes, pour l'enrichir de nos travaux ? Oh! si nous eussions su rester de l'autre côté du Jourdain !... Mais enfin, Seigneur, si vous avez décidé notre perte, embrasez, détruisez, réduisez-nous tous en poussière ! Mais, le Portugal ainsi abattu ne pourra-t-il pas vous dire, comme jadis votre serviteur Job : « Et voilà que maintenant je vais me coucher dans la poussière, et le matin, quand vous me chercherez, je ne serai plus. » Nous voici ensevelis dans le tombeau et réduits en poussière. Mais si un jour vous plongez vos regards dans les forêts du

Brésil pour chercher vos Portugais, où seront-ils alors? La Hollande, sans doute, vous donnera des conquérants apostoliques qui portent par toute la terre, au péril de leur vie, l'étendard de la croix ! La Hollande vous fournira un séminaire de prédicateurs, qui courront arroser de leur sang les contrées barbares pour les intérêts de la foi! La Hollande vous bâtira des temples! La Hollande vous élèvera des autels! La Hollande consacrera des prêtres et offrira le sacrifice de votre corps sacré!... « Et le matin, quand vous me chercherez, je ne serai plus! »

Mais ce n'est pas tout. Rien n'est caché à votre science infinie; vous voyez aussi bien ce qui est et ce qui fut, que ce qui sera ou serait peut-être. Eh bien! regardez, Seigneur, ce qui se passerait, si Bahia tombait entre les mains des Hollandais. Les voilà qui entrent dans cette ville avec la fureur des conquérants, avec la rage des hérétiques. Entendez les gémissements et les pleurs des vieillards, des femmes, des enfants! Seriez-vous sourd aux cris de l'innocence? Ne voyez-vous pas le sang de vos religieux et de vos prêtres rougissant les autels où ils se sont réfugiés? Mais ce n'est point là, ô mon Dieu, ce qu'il y a de plus douloureux pour nos cœurs! Ce que notre piété ne peut prévoir sans déchirements, c'est que vous-même n'échapperez pas à leurs violences. L'hérétique forcera les portes de cette église, il arrachera de l'autel cette custode, où nos regards aimaient à vous contempler, où nos cœurs aimaient à vous adorer. Les hosties seront foulées aux pieds; les vases sacrés, que votre sang a remplis, serviront à leurs orgies; vos autels seront renversés, et les statues de vos saints seront insultées, brisées, mises au feu! Des mains sacrilèges se porteront sur votre Mère!... puis... l'herbe croîtra sur le pavé de vos églises. Noël arrivera, et l'on oubliera votre naissance; le Carême, la Semaine sainte reviendront... et qui méditera les mystères de votre Passion? Les pierres de

nos rues gémiront en se voyant désertes aux anniversaires de nos grands pèlerinages de piété : « Les chemins de Sion sont dans le deuil, car on ne va plus aux fêtes. » Plus de prêtres, plus de sacrifices, plus de sacrements. Au lieu de saint Jérôme ou saint Augustin, on entendra citer, du haut de cette chaire, les noms infâmes de Luther et de Calvin ; et l'on enseignera la fausse doctrine aux fils innocents et malheureux des rares Portugais qui survivront à ces désastres. Un jour, quand on demandera aux enfants de ceux qui m'écoutent : Petits garçons, de quelle religion êtes-vous? Ils répondront : nous sommes calvinistes. — Et vous, petites filles ? — Nous sommes luthériennes. — Eh bien, Seigneur, est-ce pour l'hérésie que nous formons ces jeunes âmes ? VIEIRA.[1]

La Passion.

Que fait-il donc dans sa passion ? Le voici en un mot dans l'Écriture : *Tradebat autem judicanti se injuste :* « Il se livrait, il s'abandonnait à celui qui le jugeait injustement » ; et ce qui se dit de son juge se doit entendre conséquemment de tous ceux qui entreprennent de l'insulter : *Tradebat autem ;* il se donne à eux pour en faire tout ce qu'ils veulent. On le veut baiser, il donne les lèvres ; on le veut lier, il présente les mains ; on le veut souffleter, il tend les joues ; frapper à coups de bâton, il tend le dos ; flageller inhumainement, il tend les épaules : on l'accuse devant Caïphe et devant Pilate, il se tient pour tout convaincu ; Hérode et toute sa cour se moque de lui, et on le renvoie comme un fou, il avoue tout par son silence ; on l'abandonne aux valets et aux soldats, et il s'abandonne encore plus lui-même : cette face autrefois si majestueuse, qui ravissait en

1. *Sermon pour le succès des armes portugaises*, (Bahia, 1640) dans les *Études*, 20 février 1899, p. 534-536.

admiration le ciel et la terre, il la présente droite et immobile aux crachats de cette canaille ; il ne souffle pas, c'est une pauvre brebis qui se laisse tondre. Venez, venez, camarades, dit cette soldatesque insolente ; voilà ce fou dans le corps de garde, qui s'imagine être le roi des Juifs, il faut lui mettre une couronne d'épines : *Tradebat autem judicanti in injuste*, il la reçoit : et elle ne tient pas assez, il faut l'enfoncer à coups de bâton ; frappez, voilà la tête ! Hérode l'a habillé de blanc comme un fou : apporte cette vieille casaque d'écarlate pour le changer de couleurs. Mettez, voilà les épaules ! — Donne, donne ta main, roi des Juifs, tiens ce roseau en forme de sceptre ! — La voilà, faites-en ce que vous voudrez. — Ah ! maintenant ce n'est plus un jeu, ton arrêt de mort est donné ; donne encore ta main, qu'on la cloue. — Tenez, la voilà encore ! Enfin, assemblez-vous, ô Juifs et Romains, grands et petits, bourgeois et soldats ; revenez cent fois à la charge ; multipliez sans fin les coups, les injures ; plaies sur plaies, douleurs sur douleurs, indignités sur indignités ; insultez à sa misère jusque sur la croix ; qu'il devienne l'unique objet de votre risée, comme un insensé ; de votre fureur, comme un scélérat : *Tradebat autem* ; il s'abandonne à vous sans réserve ; il est prêt à soutenir tout ensemble tout ce qu'il y a de dur et d'insupportable dans une raillerie inhumaine et dans une cruauté malicieuse. . . . .

Contemplez cette face, autrefois les délices, maintenant l'horreur des yeux ; regardez cet homme que Pilate vous présente au haut du prétoire. Le voilà, le voilà, cet homme ; le voilà, cet homme de douleurs : *Ecce homo, ecce homo* : « Voilà l'homme ». Eh ! qui est-ce ? un homme ou un ver de terre ? est-ce un homme vivant, ou bien une victime écorchée ? on vous le dit ; c'est un homme : *Ecce homo* : « Voilà l'homme », le voilà, l'homme de douleurs ; le voilà dans le triste état où l'a mis la Synagogue sa mère ; ou plutôt le

voilà dans ce triste état où l'ont mis nos péchés, qui ont fait fondre sur cet innocent tout ce déluge de maux. O Jésus ! qui vous pourrait reconnaître ?

. . . .

. . . .

O plaies, que je vous adore ! flétrissures sacrées, que je vous baise ! ô sang qui découlez, soit de la tête percée, soit des yeux meurtris, soit de tout le corps déchiré ! ô sang précieux, que je vous recueille ! Terre, terre, ne bois ce sang : *terra, ne operias sanguinem meum !* « Terre, ne couvre pas mon sang », disait Job : mais qu'importe du sang de Job ? Mais, ô terre, ne bois pas le sang de Jésus : ce sang nous appartient, et c'est sur nos âmes qu'il doit tomber. J'entends les juifs qui crient : « Son sang soit sur nous et sur nos enfants » ! Il y sera, race maudite ; tu ne seras que trop exaucée : ce sang te poursuivra jusqu'à tes derniers rejetons ; jusqu'à ce que le Seigneur se lassant enfin de ses vengeances, se souviendra à la fin des siècles de tes misérable restes. Oh ! que le sang de Jésus ne soit point sur nous de cette sorte, qu'il ne crie point vengeance contre notre long endurcissement ; qu'il soit sur nous pour notre salut ; que je me lave de ce sang ; que je sois tout couvert de ce sang ; que le vermeil de ce beau sang empêche mes crimes de paraître devant la justice divine !

Bossuet [1].

Guerre civile.

La foule était tragique et terrible ; On criait :
A mort ! Autour d'un homme altier, point inquiet,
Grave, et qui paraissait lui-même inexorable,
Le peuple se pressait : — A mort le misérable !
Et lui, semblait trouver toute simple la mort.

1. *Premier sermon pour le Vendredi-Saint,* 2e partie.

La partie est perdue, on n'est pas le plus fort,
On meurt, soit. Au milieu de la foule accourue,
Les vainqueurs le traînaient de chez lui dans la rue.
A mort l'homme ! On l'avait saisi dans son logis ;
Ses vêtements étaient de carnage rougis ;
Cet homme était de ceux qui font l'aveugle guerre
Des rois contre le peuple, et ne distinguent guère
Scévola de Brutus, ni Barbès de Blanqui ;
Il avait tout le jour tué n'importe qui ;
Incapable de craindre, incapable d'absoudre,
Il marchait, laissant voir ses mains noires de poudre.
Une femme le prit au collet : — A genoux !
C'est un sergent de ville. Il a tiré sur nous !
— C'est vrai, dit l'homme. — A bas ! A mort ! qu'on le fusille !
Dit le peuple. — Ici ! Non ! Plus loin ! A la Bastille !
A l'Arsenal ! Allons ! viens ! Marche ! — Où vous voudrez,
Dit le prisonnier. — Tous, hagards, les rangs serrés,
Chargèrent leurs fusils. — Mort au sergent de ville !
Tuons-le comme un loup ! Et l'homme dit, tranquille :
C'est bien, je suis le loup, mais vous êtes les chiens.
— Il nous insulte ! A mort ! Les pâles citoyens
Croisaient leurs poings crispés sur le captif farouche.
L'ombre était sur son front et le fiel dans sa bouche !
Cent voix criaient : A mort ! A bas ! Plus d'empereurs !
On voyait dans ses yeux un reste de fureur
Remuer vaguement comme une hydre échouée ;
Il marchait poursuivi par l'énorme huée.
Et calme, il enjambait, plein d'un superbe ennui,
Des cadavres gisants, peut-être faits par lui.
Le peuple est effrayant lorsqu'il devient tempête ;
L'homme sous plus d'affronts levait plus haut la tête ;
Il était plus que pris ; il était envahi.
Dieu ! comme il haïssait ! comme il était haï !

Comme il les eût, vainqueur, fusillés tous ! Qu'il meure !
Il nous criblait encor de balles tout à l'heure !
A bas cet espion, ce traître, ce maudit !
A mort ! c'est un brigand ! — Soudain on entendit
Une petite voix qui disait : C'est mon père !
Et quelque chose fit l'effet d'une lumière.
Un enfant apparut. Un enfant de six ans ;
Ses deux bras se dressaient suppliants, menaçants.
Tous criaient : Fusillez le mouchard ! Qu'on l'assomme
Et l'enfant se jeta dans les jambes de l'homme,
Et dit, ayant au front le rayon baptismal :
Père, je ne veux pas qu'on te fasse de mal !
Et cet enfant sortait de la même demeure.
Les clameurs grossissaient : — A bas l'homme ! qu'il meure !
A bas ! finissons-en avec cet assassin !
Mort ! — Au loin le canon répondait au tocsin.
Toute la rue était pleine d'hommes sinistres.
— A bas les rois ! A bas les prêtres, les ministres,
Les mouchards ! Tuons tout ! c'est un tas de bandits !
Et l'enfant leur cria : — Mais puisque je vous dis
Que c'est mon père ! — Il est joli, dit une femme,
Bel enfant ! — On voyait dans ses yeux bleus une âme ;
Il était tout en pleurs, pâle, point mal vêtu.
Une autre femme dit : — Petit, quel âge as-tu ?
Et l'enfant répondit : — Ne tuez pas mon père !
Quelques regards pensifs étaient fixés à terre.
Les poings ne tenaient plus l'homme si rudement.
L'un des plus furieux, entre tous inclément,
Dit à l'enfant : — Va-t'en ! — Où ? — Chez toi. — Pourquoi [faire ?
— Chez ta mère. — Sa mère est morte, dit le père.
— Il n'a donc que vous ? — Qu'est-ce que cela fait ?
Dit le vaincu. Stoïque et calme, il réchauffait
Les deux petites mains dans sa rude poitrine,

Et disait à l'enfant : — Tu sais bien, Catherine ?
— Notre voisine ? — Oui. — Va chez elle. — Avec toi ?
— J'irai plus tard. — Sans toi je ne veux pas. — Pourquoi ?
— Parce qu'on te ferait du mal. — Alors le père
Parla tout bas au chef de cette sombre guerre.
— Lâchez-moi le collet. Prenez-moi par la main.
Doucement. Je vais dire à l'enfant : A demain !
Vous me fusillerez au détour de la rue,
Ailleurs, où vous voudrez. — Et d'une voix bourrue :
— Soit, dit le chef, lâchant le captif à moitié
Le père dit : — Tu vois, c'est de bonne amitié,
Je me promène avec ces messieurs. Sois bien sage,
Rentre. — Et l'enfant tendit au père son visage,
Et s'en alla, content, rassuré, sans effroi.
— Nous sommes à notre aise à présent, tuez-moi,
Dit le père aux vainqueurs ; où voulez-vous que j'aille ?
Alors, dans cette foule où grondait la bataille,
On entendit passer un immense frisson,
Et le peuple cria : Rentre dans ta maison ! V. HUGO.

Chanson.

La femelle ? elle est morte.
Le mâle ? un chat l'emporte
Et dévore ses os.
Au doux nid qui frissonne
Qui reviendra ? Personne ;
Pauvres petits oiseaux.

Le pâtre absent par fraude !
Le chien mort ! le loup rôde,
Et tend ses noirs panneaux.
Au bercail qui frissonne,
Qui veillera ? personne ;
Pauvres petits agneaux.

L'homme au bagne ! la mère
A l'hospice ! ô misère !
Le logis tremble aux vents ;
L'humble berceau frissonne,
Que reste-t-il ? Personne.
Pauvres petits enfants !

V. HUGO.

CHAPITRE IX

LE TIMBRE ET SES NUANCES

208. **Son fondamental et sons secondaires.** — La qualité du son que nous appelons timbre dépend essentiellement du nombre, du rang et de l'intensité des sons secondaires ou harmoniques.

Les travaux de Helmholtz ont démontré que la plupart des sons qui nous paraissent simples, sont en réalité composés d'un son fondamental et d'un nombre variable de sons secondaires, et que ce qui différencie les sons les uns des autres, ce qui fait qu'on distingue toujours un violon d'une clarinette, une basse d'un baryton, un homme d'une femme, etc., ce n'est pas le son fondamental, mais les sons secondaires ou harmoniques. L'expérience prouve en effet que les harmoniques varient non seulement avec chaque instrument, mais avec chaque note de chaque instrument, tandis que, à hauteur et à force égales, quelle que soit leur provenance, les sons fondamentaux sont toujours les mêmes ; preuve évidente que le timbre dépend uniquement des sons secondaires ou harmoniques. Le nombre, le rang et l'intensité de ces derniers peuvent varier, le son fondamental restant le même ; il s'ensuit pour un même son une diversité presque infinie de nuances. Par là s'explique la prodigieuse variété des timbres, des instruments et des voix.

209. **Richesse de la voix humaine.** — Des voix surtout, car de tous les instruments, la voix humaine est de beaucoup le

plus riche en harmoniques ; Helmholtz et Kœnig l'ont démontré avec évidence. Il se forme des harmoniques dans le larynx ; il s'en forme dans le tuyau vocal. Les cordes vocales, mises en branle sous l'influence du courant d'air expiré, donnent naissance à des vibrations différentes susceptibles d'ailleurs de modifications multiples ; ainsi, chez les vieillards, le son est modifié par l'ossification partielle des cartilages. Mais ce sont surtout les cavités situées au-dessus de la glotte, pharynx, bouche et fosses nasales, qui concourent par la formation d'harmoniques nouvelles à donner à la voix humaine une si grande variété de timbres ; qui ne sait, par exemple, combien le son qui traverse à la fois la bouche et les fosses nasales diffère de celui qui traverse la bouche seulement?

210. **Quelques distinctions utiles.** — Les règles qui suivent, empruntées à Helmholtz, éclaireront encore cette obscure et délicate question.

Les sons simples sont très doux, très agréables, dépourvus de toute rudesse, mais faibles et sourds dans les notes basses.

Les sons composés, qu'accompagnent des harmoniques inférieurs, comparés aux sons simples sont plus harmonieux, plus musicaux, brillants et riches. Ils sont particulièrement doux lorsque les harmoniques supérieurs manquent tout à fait.

On appelle ***creux*** le timbre d'un son qui n'a que des harmoniques irréguliers, et ***nasal*** celui qui présente un grand nombre d'harmoniques supérieurs. Le son est dit ***riche*** ou ***plein*** lorsque le son fondamental est notablement plus intense que les harmoniques ; lorsqu'au contraire le son fondamental est à peine plus fort que les harmoniques supérieurs, il est ***pauvre*** ou ***vide***.

Les harmoniques plus élevés que la sixte ou la septième, s'ils sont très distincts, rendent le son particulièrement

dur et ***perçant;*** s'ils ont peu de relief et d'intensité, loin de nuire à la valeur du son musical, ils lui donnent plus d'expression et de caractère [1].

211. **Le timbre et la couleur du ton.** — Le timbre est à la voix ce que la couleur est à la peinture. ***Tonfarbe*** « couleur du ton », dit l'allemand ; l'image est d'une justesse parfaite. Pour faire voir sa pensée, le peintre ajoute au dessin qui la définit la couleur qui la rend plus vivante et plus belle ; pour faire entendre la sienne l'orateur, joint au ton qui la contient, l'harmonie qui la rend plus parlante et plus douce.

En traversant l'atmosphère, la lumière de notre soleil, une dans sa blancheur native, s'imprègne tout d'abord des trois couleurs qu'on nomme primitives, le ***rouge***, le ***jaune***, et le ***bleu;*** puis du mélange de ces primordiales splendeurs naissent, pour l'enchantement de nos yeux, d'abord les trois couleurs secondes ou composites, ***l'orangé***, le ***vert*** et le ***violet ;*** ensuite toutes les colorations intermédiaires, toutes les nuances dont la prodigieuse variété fait le ciel si vivant et la terre si belle.

En traversant le larynx, le souffle de notre poitrine, un, lui aussi, dans le son fondamental qu'il engendre, se revêt tout d'abord d'une seule ou de plusieurs des trois résonances primitives, l'***or***, l'***argent*** et l'***airain*** ; puis du mélange de ces primordiales harmonies naissent, pour l'enchantement de nos oreilles, d'abord des harmonies secondes ou composites, malheureusement innommées, puis les multiples accords et les fugitives nuances dont les inépuisables combinaisons rendent le chant si éloquent et la parole si puissante.

212. **Trois voix comme trois couleurs.** — Trois voix comme trois couleurs : toutes les splendeurs de la peinture emprun-

1. Helmholtz, cité par Brown, p. 27-28.

tées à d'harmonieux mélanges des couleurs rouge, jaune et bleu ; toutes les harmonies de la parole dues à de splendides successions des voix d'or, d'argent et d'airain.

C'est à l'industrie que le peintre demande ses couleurs ; c'est à son larynx que le parleur emprunte les siennes. La peinture a des fournisseurs ; la parole n'a que des maîtres. L'assortiment des couleurs, mille industriels le produisent ; le métal de la voix, Dieu seul le donne.

« Le coloris dans la diction est autre chose que la verve, l'esprit, l'émotion ; c'est une qualité toute spéciale et qui demande des dons particuliers. Le premier de ces dons, c'est une voix timbrée. Celui qui n'a pas de timbre, je dirais volontiers, qui n'a pas de métal dans la voix, ne sera jamais un lecteur coloriste. Ce métal peut être d'or, d'argent ou d'airain, car à chacun de ces métaux correspond une sonorité différente : la voix d'or a plus de brillant, la voix d'argent a plus de charme, la voix d'airain a plus de force ; mais une des trois est nécessaire. Une voix sans métal ressemble à des dents sans émail ; elles peuvent être solides et saines, elles ne sont pas brillantes [1]. » Pas plus donc de diction sans métal que de coloris sans couleur. La faculté de bien dire, avant tout, est un don de nature, et, en un sens très vrai, toute voix vient du ciel.

213. **Notre palette, c'est l'alphabet.** — Faculté indispensable : comment parler sans voix ? mais faculté insuffisante : on n'est pas plus orateur, pour avoir une voix magnifique, qu'on n'est coloriste pour posséder un assortiment complet de couleurs.

Les nuances dont il veut se servir pour animer et embellir son dessin, le peintre doit tout d'abord les préparer sur sa palette. Les harmonies dont il a besoin pour faire vivre et briller son discours, l'orateur doit les étudier tout

1. Legouvé, *La lecture en action*, 251-252.

d'abord sur ses cordes vocales. Sa palette à lui, c'est l'alphabet. Sur tous les sons qu'utilise la parole, il voudra connaître les ressources de son instrument ; il se rendra compte des nuances qu'il peut exprimer et de celles qu'il ne saurait rendre. Parmi les métaux dont la voix est faite, et il saura ceux qui lui manquent, et, de ceux qu'il possède, il verra les imperfections. Guérir ces dernières sera son ambition unique. On n'ajoute rien au métal de la voix, si ce n'est l'adoucissement que donne l'exercice, si ce n'est le revêtement que rend possible l'industrie. « Le métal de la voix ne s'acquiert pas, le velours s'acquiert. Il ne s'agit que de savoir attaquer le son. L'éducation du son est un des grands secrets de l'étude de la lecture... L'art modifie profondément la voix, surtout quand il s'agit de l'adoucir. Le point capital est d'avoir un organe timbré. Le reste est affaire de temps et de travail [1]. »

214. **Pour rire.** — Pour assouplir la voix on peut ajouter aux exercices d'articulation et de vocalisation déjà recommandés et indiqués ailleurs des exercices de rire à la manière suivante :

ha ha ha ha ha
hé hé hé hé hé
hi hi hi hi hi
ho ho ho ho ho
hu hu hu hu hu
hou hou hou hou hou
heu heu heu heu heu

Recommencer plusieurs fois, en variant chaque fois le nombre des émissions et la rapidité du mouvement d'ensemble.

1. Legouvé, *La lecture en action*, p. 261.

215. Le coloris dans la diction. — Avoir reçu du ciel une voix métallique, d'or, d'argent ou d'airain, et s'être fait par l'exercice une voix de velours, est-ce suffisant pour très bien dire ? Non. On peut avoir sous la main la plus riche collection de couleurs, savoir étaler sur sa palette la plus admirable série de nuances, et n'être qu'un barbouilleur. On peut avoir, dans son larynx, le moyen d'imiter toutes les résonnances, savoir reproduire à la perfection toutes les harmonies de la voix humaine, et n'être qu'un bredouilleur.

C'est que l'essentiel pour le peintre, n'est pas d'acquérir des couleurs, — question de gros sous ; — ni d'en faire sur la palette un heureux mélange, — question de métier ; mais bien de les appliquer avec art sur un beau dessin : à ce prix seulement, on est coloriste.

C'est que l'essentiel, pour le parleur, n'est pas d'acquérir de la voix, — le ciel seul la donne ; ni de savoir exécuter sur les cordes de son larynx toutes les variations qu'elles peuvent rendre, — gymnastique et discipline ; mais bien de tirer à propos de son organe les accents les plus propres à rendre de nobles pensées : à ce prix seulement on est orateur. Exercez-vous.

La nuit.

Je me suis levé pendant la nuit avec David, « pour voir vos cieux qui sont les ouvrages de vos doigts, la lune et les étoiles que vous avez fondées ». Qu'ai-je vu, ô Seigneur, et quelle admirable image des effets de votre lumière infinie ! Le soleil s'avançait, et son approche se faisait connaître par une céleste blancheur qui se répandait de tous côtés : les étoiles étaient disparues, et la lune

s'était levée avec son croissant, d'un argent si beau et si vif, que les yeux en étaient charmés. Elle semblait vouloir honorer le soleil, en paraissant claire et illuminée par le côté qu'elle tournait vers lui ; tout le reste était obscur et ténébreux ; et un petit demi-cercle recevait seulement dans cet endroit-là un ravissant éclat, par les rayons du soleil, comme du père de la lumière. Quand il la voit de ce côté, elle reçoit une teinte de lumière : plus il la voit, plus sa lumière s'accroît. Quand il la voit toute entière, elle est dans son plein ; et plus elle a de lumière, plus elle fait honneur à celui d'où elle lui vient. Mais voici un nouvel hommage qu'elle rend à son céleste illuminateur. A mesure qu'il approchait, je la voyais disparaitre ; le faible croissant diminuait peu à peu ; et quand le soleil se fut montré tout entier, sa pâle et débile lumière s'évanouissant, se perdit dans celle du grand astre qui paraissait, dans laquelle elle fut comme absorbée. On voyait bien qu'elle ne pouvait avoir perdu sa lumière par l'approche du soleil qui l'éclairait ; mais un petit astre cédait au grand, une petite lumière se confondait avec la grande ; et la place du croissant ne parut plus dans le ciel où il tenait auparavant un si beau rang parmi les étoiles.

Mon Dieu, lumière éternelle, c'est la figure de ce qui arrive à mon âme, quand vous l'éclairez. Elle n'est illuminée que du côté que vous la voyez : partout où vos rayons ne pénètrent pas, ce n'est que ténèbres ; et quand ils se retirent tout à fait, l'obscurité et la défaillance sont entières. Que faut-il donc que je fasse, ô mon Dieu, sinon de reconnaître de vous toute la lumière que je reçois ? Si vous détournez votre face, une nuit affreuse nous enveloppe, et vous seul êtes la lumière de notre vie...

O lumière incompréhensible, par laquelle vous illuminez tous les hommes qui viennent au monde, et d'une façon particulière ceux de qui il est écrit : « Marchez comme des enfants de lumière. » Outre l'hommage que nous vous devons,

de vous rapporter toute la lumière et toute la grâce qui est en nous, comme la tenant uniquement de vous, qui êtes le vrai Père des lumières ; nous vous en devons encore un autre, qui est que notre lumière, telle quelle, doit se perdre dans la vôtre, et s'évanouir devant vous. Oui, Seigneur, toute lumière créée, et qui n'est pas vous, quoiqu'elle vienne de vous, vous doit ce sacrifice de s'anéantir, de disparaître en votre présence ; et disparaître principalement à nos propres yeux : en sorte que, s'il y a quelque lumière en nous, nous la voyions, non point en nous-mêmes, mais en celui que vous nous avez donné « pour nous être sagesse, et justice, et sainteté, et rédemption ; afin que celui qui se glorifie, se glorifie, » non point en lui-même, mais uniquement en Notre-Seigneur. »

Bossuet [1].

Les champs élysées.

Mille petits ruisseaux d'une onde pure arrosaient ces beaux lieux, et y faisaient sentir une délicieuse fraîcheur; un nombre infini d'oiseaux faisaient résonner ces bocages de leur doux chant. On voyait tout ensemble les fleurs du printemps qui naissaient sous les pas, avec les plus riches fruits de l'automne qui pendaient des arbres. Là, jamais on ne ressentit les ardeurs de la furieuse canicule ; là, jamais les noirs aquilons n'osèrent souffler, ni faire sentir les rigueurs de l'hiver. Ni la guerre altérée de sang, ni la cruelle envie qui mord d'une dent venimeuse, et qui porte des vipères entortillées dans son sein et autour de ses bras, ni les jalousies, ni les défiances, ni la crainte, ni les vains désirs n'approchent jamais de cet heureux séjour de la paix.

1. *Traité de la Concupiscence*, chap. XXXII. *Édit. de Versailles*, t. X, p. 443-5.

Le jour n'y finit point, et la nuit, avec ses sombres voiles, y est inconnue : une lumière pure et douce se répand autour des corps de ces hommes justes, et les environne de ses rayons comme d'un vêtement. Cette lumière n'est point semblable à la lumière sombre qui éclaire les yeux des misérables mortels, et qui n'est que ténèbres ; c'est plutôt une gloire céleste qu'une lumière : elle pénètre plus subtilement les corps les plus épais, que les rayons du soleil ne pénètrent le plus pur cristal : elle n'éblouit jamais ; au contraire, elle fortifie les yeux, et porte dans le fond de l'âme je ne sais quelle sérénité : c'est d'elle seule que ces hommes bienheureux sont nourris ; elle sort d'eux et elle y entre ; elle les pénètre et s'incorpore à eux comme les aliments s'incorporent à nous. Ils la voient, ils la sentent, il la respirent ; elle fait naître en eux une source intarissable de paix, de joie : ils sont plongés dans cet abîme de joie, comme les poissons dans la mer. Ils ne veulent plus rien ; ils ont tout sans rien avoir, car ce goût de lumière pure apaise la faim de leur cœur ; tous leurs désirs sont rassasiés, et leur plénitude les élève au-dessus de tout ce que les hommes vides et affamés cherchent sur la terre : toutes les délices qui les environnent ne leur sont rien, parce que le comble de leur félicité, qui vient du dedans, ne leur laisse aucun sentiment pour tout ce qu'ils voient de délicieux au dehors. Ils sont tels que les dieux, qui, rassasiés de nectar et d'ambroisie, ne daigneraient pas se nourrir des viandes grossières qu'on leur présenterait à la table la plus exquise des hommes mortels. Tous les maux s'enfuient loin de ces lieux tranquilles : la mort, la maladie, la pauvreté, la douleur, les regrets, les remords, les craintes, les espérances mêmes, qui coûtent souvent autant de peines que les craintes ; les divisions, les dégoûts, les dépits ne peuvent y avoir aucune entrée.

Les hautes montagnes de Thrace, qui de leur front cou-

vert de neige et de glace depuis l'origine du monde, fendent les nues, seraient renversées de leurs fondements posés au centre de la terre, que les cœurs de ces hommes justes ne pourraient pas même être émus. Seulement ils ont pitié des misères qui accablent les hommes vivants dans le monde; mais c'est une pitié douce et paisible qui n'altère en rien leur immuable félicité. Une jeunesse éternelle, une félicité sans fin ; une gloire toute divine est peinte sur leurs visages : mais leur joie n'a rien de folâtre ni d'indécent ; c'est une joie douce, noble, pleine de majesté ; c'est un goût sublime de la vérité et de la vertu qui les transporte, Ils sont sans interruption, à chaque moment, dans le même saisissement de cœur où est une mère qui revoit son cher fils qu'elle avait cru mort ; et cette joie, qui échappe bientôt à la mère, ne s'enfuit jamais du cœur de ces hommes ; jamais elle ne languit un instant ; elle est toujours nouvelle pour eux ; ils ont le transport de l'ivresse, sans en avoir le trouble et l'aveuglement.

Ils s'entretiennent ensemble de ce qu'ils voient et de ce qu'ils goûtent : ils foulent à leurs pieds les molles délices et les vaines grandeurs de leur ancienne condition qu'ils déplorent ; ils repassent avec plaisir ces tristes mais courtes années où ils ont eu besoin de combattre contre eux-mêmes et contre le torrent des hommes corrompus, pour devenir bons; ils admirent le secours des dieux qui les ont conduits, comme par la main, à la vertu, au travers de tant de périls. Je ne sais quoi de divin coule sans cesse au travers de leurs cœurs, comme un torrent de la divinité même qui s'unit à eux ; ils voient, ils goûtent ; ils sont heureux et sentent qu'ils le seront toujours. Ils chantent tous ensemble les louanges des dieux, et ils ne font tous ensemble qu'une seule voix, une seule pensée, un seul cœur : une même félicité fait comme un flux et un reflux dans ces âmes unies.

Dans ce ravissement divin, les siècles coulent plus rapi-

dement que les heures parmi les mortels; et cependant mille et mille siècles écoulés n'ôtent rien à leur félicité toujours entière. Ils règnent tous ensemble, non sur des trônes que la main des hommes peut renverser, mais en eux-mêmes, avec une puissance immuable ; car ils n'ont plus besoin d'être redoutables par une puissance empruntée à un peuple vil et misérable. Ils ne portent plus ces vains diadèmes dont l'éclat cache tant de craintes et de noirs soucis : les dieux mêmes les ont couronnés de leurs propres mains avec des couronnes que rien ne peut flétrir.

FÉNELON [1].

Où sont-ils ?

Ils ont aussi passé sur cette terre, ils ont descendu le fleuve du temps. On entendit leurs voix sur ses bords, et puis l'on n'entendit plus rien. Où sont-ils ? qui nous le dira ? « Heureux les morts qui meurent dans le Seigneur ! »

Pendant qu'ils passaient mille ombres vaines se présentèrent à leurs regards : le monde que le Christ a maudit leur montra ses grandeurs, ses richesses, ses voluptés ; ils les virent, et soudain ils ne virent plus que l'éternité. Où sont-ils ? qui nous le dira ? « Heureux les morts qui meurent dans le Seigneur ! »

Semblable à un rayon d'en haut, une croix dans le lointain apparaissait pour guider leur course, mais tous ne la regardaient pas ! Où sont-ils ? qui nous le dira ? « Heureux les morts qui meurent dans le Seigneur ! »

Il y en avait qui disaient : Qu'est-ce que ces flots qui nous emportent ? Y a-t-il quelque chose après ce voyage rapide? Nous ne le savons pas, nul ne le sait. Et, comme ils disaient cela, les rêves s'évanouissaient. Où sont-ils ? qui nous le dira ? « Heureux les morts qui meurent dans le Seigneur ! »

1. Télémaque, livre XIV.

Il y en avait aussi qui semblaient, dans un recueillement profond, écouter une parole secrète, et puis, l'œil fixé sur le couchant, tout à coup ils chantaient une aurore invisible et un jour qui ne finit jamais. Où sont-ils ? « Heureux les morts qui meurent dans le Seigneur ! »

Entraînés pêle-mêle, jeunes, vieux, tous disparaissaient, tels que le vaisseau que chasse la tempête ; on compterait plutôt les sables de la mer que le nombre de ceux qui se hâtaient de passer. Où sont-ils ? « Heureux les morts qui vivent dans le Seigneur ! »

Ceux qui les virent ont raconté qu'une grande tristesse était dans leur cœur ; l'angoisse soulevait leur poitrine, et, comme fatigués du travail de vivre, levant les yeux au ciel, ils pleuraient. Où sont-ils ? Heureux les morts qui meurent dans le Seigneur !

Des lieux inconnus, où le fleuve se perd, deux voix s'élèvent incessament.

L'une dit : « Du fond de l'abîme j'ai crié vers vous, Seigneur ; Seigneur, écoutez mes gémissements, prêtez l'oreille à ma prière. Si vous scrutez nos iniquités, qui soutiendra vos regards ? Mais près de vous est la miséricorde et une rédemption immense ! »

Et l'autre : « Nous vous louons, ô Dieu, nous vous bénissons : saint, saint, saint, le Seigneur Dieu des armées, la terre et les cieux sont remplis de votre gloire ! »

Et nous aussi, bientôt nous irons là d'où partent ces plaintes ou ces chants de triomphe. Où serons-nous ? qui nous le dira ? Heureux les morts qui meurent dans le Seigneur !

LAMENNAIS [1].

C'était le loup.

Tout à coup le vent fraîchit. La montagne devint violette ; c'était le soir...

1. Février 1882.

— Déjà ! dit la petite chèvre ; et elle s'arrêta fort étonnée.

En bas, les champs étaient noyés de brume. Le clos de M. Seguin disparaissait dans le brouillard, et de la maisonnette on ne voyait plus que le toit avec un peu de fumée. Elle écouta les clochettes d'un troupeau qu'on ramenait, et se sentit l'âme toute triste... Un gerfaut, qui rentrait, la frôla de ses ailes en passant. Elle tressaillit... puis ce fut un hurlement dans la montagne :

— Hou ! hou !

Elle pensa au loup ; de tout le jour la folle n'y avait pas pensé... Au même moment une trompe sonna bien loin dans la vallée. C'était ce bon M. Seguin qui tentait un dernier effort.

— Hou ! hou !... faisait le loup

— Reviens ! reviens !... criait la trompe.

Blanquette eut envie de revenir, mais en se rappelant le pieu, la corde, la haie du clos, elle pensa que maintenant elle ne pouvait plus se faire à cette vie, et qu'il valait mieux rester.

La trompe ne sonnait plus...

La chèvre entendit derrière elle un bruit de feuilles. Elle se retourna et vit dans l'ombre deux oreilles courtes, toutes droites, avec deux yeux qui reluisaient... C'était le loup.

Alph. DAUDET.

Le vent

L'ÉTÉ

Entendez-vous le vent qui chante ?
Son haleine chaude et tremblante
Nous vient du grand ciel qui m'enchante.
De la terre superbe et méchante

Flore se berce au vent qui chante.
Si j'étais le vent, je voyagerais
Aux pays que Dieu bénit de plus près,
Aux villes d'Asie, aux îles de Grèce ;
J'irais m'embaumer aux fleurs du levant,
Mon souffle serait comme une caresse
Si j'étais le vent.

L'AUTOMNE

Entendez-vous le vent qui gronde ?
Et de sa voix rauque et profonde
On dirait qu'il apporte au monde
Les plaintes de ceux qui, sur l'onde,
Ont péri dans le vent qui gronde.
Si j'étais le vent, j'irais sur les flots
Écouter d'où vient le bruit des sanglots ;
J'irais vous guider, voiles solitaires
Des marins perdus au désert mouvant ;
Tous les naufragés reverraient leur terre,
Si j'étais le vent.

L'HIVER

Entendez-vous le vent qui pleure ?
Il nous dit que rien ne demeure.
Que toute espérance nous leurre,
Et qu'il faut qu'on passe ou qu'on meure,
Comme passe le vent qui pleure.
Si j'étais le vent j'irais dans la nuit
Rêver morne et seul, loin, bien loin du bruit ;
J'irais m'égarer dans les cimetières
Et, dernier écho du monde vivant,
Je dirais aux morts des chants de prières,
Si j'étais le vent.

HARAUCOUR.

Oceano nox.

Oh ! combien de marins, combien de capitaines
Qui sont partis joyeux pour des courses lointaines,
Dans ce morne horizon se sont évanouis !
Combien ont disparu, dure et triste fortune !
Dans une mer sans fond, par une nuit sans lune,
Sous l'aveugle océan à jamais enfouis !

Combien de patrons morts avec leurs équipages !
L'ouragan de leur vie a pris tous les pages,
Et d'un souffle il a tout dispersé sur les flots !
Nul ne saura leur fin dans l'abîme plongée.
Chaque vague en passant d'un butin s'est chargée ;
L'une a saisi l'esquif, l'autre les matelots !

Nul ne sait votre sort, pauvres têtes perdues !
Vous roulez à travers les sombres étendues,
Heurtant de vos fronts morts des écueils inconnus.
Oh ! que de vieux parents, qui n'avaient plus qu'un rêve,
Sont morts en attendant tous les jours sur la grève
Ceux qui ne sont pas revenus !

On demande : — Où sont-ils ? sont-ils rois dans quelque île ?
Nous-ont-ils délaissés pour un bord plus fertile ? —
Puis votre souvenir même est enseveli.
Le corps se perd dans l'eau, le nom dans la mémoire.
Le temps, qui sur toute ombre en verse une plus noire,
Sur le sombre océan jette le sombre oubli.

Bientôt des yeux de tous votre ombre est disparue.
L'un n'a-t-il pas sa barque et l'autre sa charrue ?
Seules, durant ces nuits où l'orage est vainqueur,
Vos veuves aux fronts blancs, lasses de vous attendre,
Parlent encor de vous en remuant la cendre
De leur foyer et de leur cœur !

Et quand la tombe enfin a fermé leur paupière,
Rien ne sait plus vos noms, pas même une humble pierre
Dans l'étroit cimetière où l'écho nous répond,
Pas même un saule vert qui s'effeuille à l'automne,
Pas même la chanson naïve et monotone
Que chante un mendiant à l'angle d'un vieux pont !

Où sont-ils, les marins sombrés dans les nuits noires ?
O flots, que vous avez de lugubres histoires !
Flots profonds, redoutés des mères à genoux !
Vous vous les racontez en montant les marées,
Et c'est ce qui vous fait ces voix désespérées
Que vous avez le soir quand vous venez vers nous !

V. HUGO.

Les Limbes.

Comme un vain rêve du matin,
Un vague parfum, un bruit lointain,
C'est je ne sais quoi d'incertain
Que cet empire ;

Lieux qu'à peine vient éclairer
Un jour qui, sans rien colorer,
A chaque instant près d'expirer,
Jamais n'expire.

Loin de Dieu, là, sont renfermés
Les milliers d'êtres tant aimés,
Qu'en ces bosquets inanimés,
La tombe envoie.

Le calme d'un vague loisir,
Sans regret comme sans désir,
Sans peine comme sans plaisir,
C'est là leur joie.

Leurs sanglots ne troublent jamais
De l'air l'inaltérable paix ;
Mais aussi leur rire jamais
N'est qu'un sourire.

De leurs yeux, qui charment d'abord,
Mais dont aucun éclair ne sort,
Le morne éclat n'est pas la mort,
N'est pas la vie.

Rien de bruyant, rien d'agité
Dans leur triste félicité ;
Ils se couronnent sans gaîté
De fleurs nouvelles.

Ils se parlent, mais c'est tout bas ;
Ils marchent, mais c'est pas à pas ;
Ils volent, mais on n'entend pas
Battre leurs ailes.

CASIMIR DELAVIGNE.

Au Rossignol.

Quand ta voix céleste prélude
Aux silences des belles nuits,
Barde ailé de ma solitude,
Tu ne sais pas que je te suis !

Tu ne sais pas que mon oreille,
Suspendue à ta douce voix,
De l'harmonieuse merveille
S'enivre longtemps dans les bois !

Tu ne sais pas que mon haleine
Sur mes lèvres n'ose passer,
Que mon pied muet foule à peine
La feuille qu'il craint de froisser !

Et qu'enfin un autre poète,
Dont la lyre a moins de secrets,
Dans son âme envie et répète
Ton hymne nocturne aux forêts !

Mais si l'astre des nuits se penche
Aux bords des monts pour t'écouter,
Tu te caches de branche en branche
Au rayon qui vient y flotter ;

Et si la source qui repousse
L'humble caillou qui l'arrêtait
Élève une voix sous la mousse,
La tienne se trouble et se tait.

Ah ! ta voix touchante ou sublime
Est trop pure pour ce bas lieu :
Cette musique qui t'anime
Est un instinct qui monte à Dieu !

Tes gazouillements, ton murmure
Sont un mélange harmonieux
Des plus doux bruits de la nature,
Des plus vagues soupirs des cieux.

Ta voix, qui peut-être s'ignore,
Est la voix du bleu firmament,
De l'arbre, de l'antre sonore,
Du vallon sous l'ombre dormant.

Tu prends les sons que tu recueilles
Dans les gazouillements des flots,
Dans les frémissements des feuilles,
Dans les bruits mourants des échos,

Dans l'eau qui filtre goutte à goutte
Du rocher nu dans le bassin,
Et qui résonne sous sa voûte
En ridant l'azur de son sein,

Dans les voluptueuses plaintes
Qui sortent la nuit des rameaux,
Dans les voix des vagues éteintes
Sur le sable ou dans les roseaux ;

Et de ces doux noms où se mêle
L'instinct céleste qui t'instruit,
Dieu fit ta voix, ô Philomèle,
Et tu fais ton hymne à la nuit.

Ah ! ces douces scènes nocturnes,
Ces pieux mystères du soir,
Et ces fleurs qui penchent leurs urnes,
Comme l'urne d'un encensoir,

Ces feuilles où tremblent des larmes,
Ces fraîches haleines des bois,
O nature, avaient trop de charmes
Pour n'avoir pas aussi leur voix !

Et cette voix mystérieuse
Qu'écoutent les anges et moi,
Ce soupir de la nuit pieuse,
Oiseau mélodieux, c'est toi !

Oh ! mêle ta voix à la mienne !
La même oreille nous entend ;
Mais ta prière aérienne
Monte mieux au ciel qui l'attend.

Elle est l'écho d'une nature
Qui n'est qu'amour et pureté,
Le brûlant et divin murmure,
L'hymne flottant des nuits d'été.

Et nous, dans cette voix sans charmes
Qui gémit en sortant du cœur,
On sent toujours trembler des larmes
Ou retentir une douleur ! LAMARTINE.

Résignons-nous.

C'est la saison des avalanches ;
Le bois est noir, le ciel est gris,
Les corbeaux dans les plaines blanches,
Par milliers, volent à grand, cris ;
— Mais bientôt de tièdes haleines
Descendront du ciel moins jaloux ;
Avril consolera les plaines...
Résignons-nous.

C'est l'orage ! Les eaux flamboient
En se heurtant comme des blocs,
Les dogues de l'abîme aboient
Et hurlent en mordant les rocs ;
— Mais demain tous ces flots rebelles
Se changeront unis et doux,
En miroir pour les hirondelles...
Résignons-nous.

C'est l'âge où l'homme nie et doute :
Soleils couchés et rêves morts !
A chaque tournant de la route,
Ou des regrets, ou des remords !
— Mais bientôt viendra la vieillesse
Élevant sur nos fronts à tous
La lampe d'or de la sagesse...
Résignons-nous.

Ceux qu'on aima sont dans les tombes,
Les yeux adorés sont éteints,
Dieu rappelle à lui nos colombes,
Pour réjouir des cieux lointains...

— Mais bientôt, d'une âme ravie,
Seigneur ! pour les rejoindre en vous,
Nous nous enfuirons de la vie...
Résignons-nous.

HENRI DE BORNIER.

CHAPITRE X

L'INTENSITÉ ET LE MOUVEMENT

216. **A quoi tient l'intensité des sons en général.** — La force d'un son dépend, de l'amplitude des vibrations qui l'engendrent, de la densité du milieu où il se produit, et de la distance à laquelle il est entendu.

Faites agir vigoureusement un archet sur une corde. Que voyez-vous ? des vibrations d'abord très grandes qui diminuent peu à peu et cessent bientôt complètement. Qu'entendez-vous ? un son d'abord très fort qui va faiblissant par degrés et qui bientôt s'éteint tout à fait. La preuve est faite que l'intensité du son dépend bien réellement de l'amplitude des vibrations.

Le son d'un timbre placé sous le récipient d'une machine pneumatique faiblit à mesure qu'on fait le vide, et grandit à mesure que l'air revient. Tout le monde sait que la violence du son est moindre dans l'air raréfié des hautes montagnes que dans l'air plus épais des vallées profondes. N'est-ce pas la constatation que l'intensité du son dépend de la densité du milieu où il se produit ?

Que la force du son enfin, augmente quand on approche et diminue quand on s'éloigne, cela est trop manifeste pour qu'il soit permis d'en donner la moindre démonstration. N'en faisons-nous pas l'expérience mille fois le jour ?

217. **De l'intensité de la voix humaine.**— L'amplitude des vibrations des cordes vocales dépend surtout de la vitesse de l'air expiré. Or la force de l'expiration dépend elle-même de la puissance de dilatation et de compression des cavités thoraciques. L'expérience établit que l'emploi intelligent des résonnateurs naturels, pharynx, bouche et fosses nasales, peut encore dans une large mesure augmenter l'énergie des sons laryngés. L'intensité de la voix dépend donc, en dernière analyse, de l'amplitude de la cage thoracique, de la force des muscles expirateurs, et de l'heureux emploi des résonnateurs. Toutes choses égales d'ailleurs, la voix sera d'autant plus puissante que l'expiration sera plus large et plus profonde, l'expiration plus énergique, et la prononciation plus parfaite. Le moyen de corriger la faiblesse de la voix, d'en augmenter la puissance et la portée, ce n'est donc pas, comme trop souvent se le figurent, soit l'orateur effrayé des dimensions de l'auditoire, soit le chanteur étouffé par les bruits de l'orchestre, ce n'est pas d'agir directement sur les cordes vocales par des contractions violentes — l'infaillible conséquence de cette maladresse serait de les malmener, de les érailler, de les user en pure perte — c'est bien plutôt d'activer en la réglant la respiration, et de mettre à contribution, par une articulation correcte, toutes les résonnances de l'appareil phonateur. Une meilleure aération favoriserait sensiblement la sonorité de la voix ; et on économiserait bien des fatigues à certains orateurs en les tenant moins éloignés de leur auditoire.

218. **Sages conseils.** — « Comme le corps a trois dimensions, écrit un auteur anonyme déjà cité, aussi la voix a trois principales différences : celle de la hauteur ou de la bassesse, celle de la contention ou de la douceur, et celle de la vitesse ou de la tardiveté. En toutes les trois l'orateur doit garder la médiocrité, et toutefois y observer aussi la variété

que nous avons dit être si nécessaire en toute l'oraison. Je dis premièrement qu'il y doit garder la médiocrité, parce que les extrémités en sont vicieuses et désagréables.

« Il les doit donc éviter, à l'égard de la hauteur, en n'élevant jamais sa voix jusques aux plus hauts tons où elle peut monter, ni ne la ravalant jamais jusques aux plus bas où elle peut descendre. Car aller jusques aux plus hauts, ne serait pas plaider ou prêcher, mais crier ; comme ces orateurs criards du temps de Cicéron, desquels il disait qu'ils faisaient comme les boîteux, qui montent à cheval parce qu'ils ne peuvent aller à pied ; qu'eux aussi criaient parce qu'ils ne savaient pas parler ; et comme il faisait lui-même avant qu'il eût passé par les mains des maîtres, poussant souvent sa voix jusques à des sons trop aigres et trop éclatants. Car outre que cela est indécent et de mauvaise grâce, il offense grandement le gosier de celui qui parle, et les oreilles de ceux qui l'écoutent.

« Descendre aussi jusques aux tons les plus bas, serait murmurer et non pas parler, et ferait, ou qu'il ne serait point du tout entendu, ou qu'il ne le serait que de fort peu de gens, et que tout le reste de l'auditoire en demeurerait incommodé...

« Pour la contention, il ne se doit non plus jamais efforcer jusqu'à l'extrémité. Car il ne pourrait continuer longtemps un si violent effort, mais la voix lui manquerait tout à coup, comme les cordes d'un instrument rompent quand elles sont trop tendues. Il lui arriverait comme à cet Adrien le Phénicien, dont parle Philostrate, qui se laissait quelquefois emporter à une prononciation tellement tragique, qu'en un instant il perdait la voix, et était contraint de se taire, ou de parler si faiblement et si bas qu'à peine pouvait-on l'entendre ; ou comme à ce Zozime, affranchi de Pline le jeune, qui s'étant efforcé trop violemment en ses récitations, vînt à vomir du sang, si bien que son maître fut obligé de

lui interdire pour quelque temps cet exercice, et de lui faire faire un petit voyage en Egypte pour se reposer et se remettre : et au retour de son voyage ayant recommencé de réciter avec la même contention, il retomba au même accident. Un homme particulièrement qui se sent d'une faible complexion, et qui se voit dans un âge fort avancé, doit bien prendre garde à cela, de peur de tomber en l'inconvénient de ce roi Attalus qui, en une harangue qu'il fit à Thèbes en une assemblée publique, s'étant emporté à une action plus véhémente que la faiblesse de son âge ne pouvait porter, demeura tout d'un coup sans mouvement et sans voix, si bien qu'il fallut l'emporter à son logis, d'où peu de temps après il se fit conduire à Pergame, où il mourut.

« Mais de l'autre côté, l'orateur se doit bien garder de se trop relâcher. Car son oraison serait sans force, et comme il ne paraîtrait point ému, aussi n'émouvrait-il personne [1]. »

Ne nous contentons pas de murmurer, c'est insuffisant ; mais évitons de crier, c'est superflu. Tertullien a connu des avocats aboyeurs : *causas elatrant*, dit-il ; Quintillien se plaint d'entendre ses collègues mugir : *clamant ubique et emugiunt*. Cet excès serait particulièrement odieux dans la chaire chrétienne. « L'importance du ministère, dit excellemment le P. Gaichiés, veut autre chose que du bruit. Les cris et les clameurs ne plaisent qu'à un peuple grossier, mis en mouvement par le son des trompettes et des tambours. Le ton de déclamation étourdit ; celui de la conversation s'insinue. On peut crier au village, mais dans la ville il faut parler [2]. »

219. **Durée absolue et durée relative des sons.** — Des sons

1. *Traité de l'action de l'orateur*, p. 92-97.
2. *Maximes sur le ministère de la chaire*, ch. x, nos XVII-XVIII.

et des silences, c'est tout le discours. Que les premiers se précipitent, que les seconds s'abrègent, le discours ira vite ; que les premiers, au contraire, se ralentissent, et que les seconds s'allongent, le discours ira lentement. La marche de la parole subit toutes les modifications du temps consacré à la réalisation des éléments qui la constituent, et son mouvement résulte uniquement de la durée des articulations et des pauses. Or, sonores ou silencieux, les éléments du discours ont une double durée : une durée absolue et une durée relative. La durée absolue d'un son ou d'un silence est indiquée par le nombre de secondes ou de fractions de secondes qu'il doit occuper ; la durée relative de deux sons ou de deux silences dépend de la proportion à établir entre la durée absolue de l'un et de l'autre.

L'interprétation musicale étant tout entière basée sur la mise en valeur de la double durée absolue et relative des sons et des silences, les musiciens ont trouvé pour exprimer le double mouvement auquel cette double durée donne lieu un système de signes, une notation d'une admirable simplicité et d'une clarté parfaite.

Un léger changement dans la forme des signes qui notent les sons et les silences en modifie d'une façon précise, mathématique, la durée relative : une blanche vaut tant de noires, une noire tant de croches ; telle modification faite au signe du silence en réduit la durée de moitié, tel autre l'augmente d'autant, etc.

L'inscription en haut d'une série de notes d'un simple mot — emprunté à la langue italienne — fixe l'exécutant sur la durée absolue des détails comme de l'ensemble : le chanteur le plus novice n'ignore pas que, sans modifier le rythme et la mesure du morceau qu'il affecte, l'*andante* fait une obligation d'en allonger tous les éléments, comme le *presto* oblige à les raccourcir ; et le musicien consommé pourrait évaluer ce que doit durer en fractions de secondes

chaque émission et chaque silence, suivant qu'il doit être exécuté *piano*, *allegro*, *allegretto*, etc.

En diction rien de pareil. Pour noter la durée relative des éléments d'un discours, quelques signes incertains, insuffisants : les accents qui marquent certaines voyelles ; pour noter leur durée absolue, rien. Et cependant la diction est une musique. La parole a comme le chant ses longues et ses brèves, ses *presto* et ses *andante*. Tout ce qu'on peut dire de la durée relative des éléments du discours parlé, sur les longues et sur les brèves, a été exposé, avec ordre sous la rubrique *quantité*, dans le chapitre consacré à l'étude de la prononciation des mots. Tout ce qu'on peut dire sur la durée absolue de ces mêmes éléments, nous voudrions le faire tenir ici en aussi peu de mots que possible, en formulant brièvement les lois qui règlent, et le mouvement général de tout le discours, et l'allure spéciale de ses diverses parties.

220. **Pas si vite.**— Qui pourrait compter les lecteurs et les orateurs auxquels on serait incessamment tenté de crier : mais où courez-vous donc ? de grâce, modérez-vous ; pas si vite, pas si vite !

On va trop vite par infirmité : congénitale ou acquise, une déformation de l'organe vocal rend ce dernier indocile aux ordres de la volonté ; le rôle du parleur dans ce cas est assez semblable à celui du conducteur d'une machine engagée sans serre-frein sur une pente irrésistible.

On va trop vite par timidité : la vue du public donne le vertige, le cœur bat plus fort, la tête se perd ; c'est une corvée, un supplice, quand finira-t-il ? Le lecteur intimidé fait avec la voix ce qu'un homme effrayé fait avec les jambes : l'un court, l'autre se précipite ; à travers champs ou à travers les phrases, même incohérence et même désordre.

On va trop vite par charlatanisme : Rien de plus aisé à un

ignorant que de se faire admirer au vulgaire par une roulade de mots et par la promptitude de la prononciation ; procédé familier aux baladins, sûr du succès au pays des nègres. Il y a du boniment — en apparence — dans une lecture ou un discours où le parleur court à perte d'haleine, avec l'apparent souci d'étonner l'auditoire par une exubérance d'élocution révélatrice — il le croit peut-être, — d'une promptitude de conception que la lenteur de l'articulation exaspère.

De la cause passons aux effets. Ils sont très fâcheux. Fâcheux pour le parleur qu'une pareille précipitation conduit à l'épuisement en le vouant au ridicule ; fâcheux pour le discours lui-même dont une allure si peu décente amoindrit la puissance, en ne permettant pas d'en saisir les beautés, quand elle ne va pas jusqu'à en ruiner, par la suppression ou le déplacement des pauses, l'ordonnance et l'harmonie ; fâcheux enfin pour l'auditoire qui, choqué de la violence qu'on veut lui faire, agacé d'entendre si mal, et froissé d'avoir si peu le loisir de comprendre, aura bientôt fait de chercher dans l'inattention la fin d'une course pour lui sans raison d'être parce que sans agrément et sans profit [1].

Le remède à un si grand mal ? Il est dans la lutte contre la cause qui le produit. Allez-vous trop vite par infirmité ? guérissez-vous ; par timidité ? aguerrissez-vous ; par charlatanisme ? soyez modestes.

221. **Trop lentement**. — Gardons-nous toutefois, par crainte de la volubilité, de tomber dans une lenteur excessive ; le danger n'est pas chimérique. Plusieurs causes font qu'on y tombe : Une complexion flegmatique, lente à s'émouvoir et à se mou-

1. « Le moyen, dit le P. Gaichiès, de persuader ou d'instruire ceux à qui on ne donne pas le loisir d'entendre : Les éclairs ne servent qu'à augmenter les ténèbres, et l'on ne se mire pas dans les torrents ». *Maximes sur le ministère de la chaire*, ch. x, n° xiv.

voir ; une articulation alourdie par la lutte contre le bredouillement ou le bégaiement ; une conception laborieuse qui fait attendre le mot parce que l'idée ne vient pas ; l'inexpérience de la parole ou de la lecture à haute voix qui fait qu'on hésite, qu'on tâtonne, qu'on se reprend ; la fausse persuasion enfin qu'on n'est distingué qu'à la condition d'être solennel et que la dignité d'un discours se mesure à la lenteur avec laquelle on le débite.

Étrange illusion ! Est-il rien au monde de plus contraire à l'éloquence qu'une excessive lenteur ? L'éloquence, c'est le mouvement, et la lenteur, c'est le repos. La parole qui court, sans doute agace l'auditeur, mais la parole qui traîne l'assomme ; « l'une offre du moins le spectacle de la vie, l'autre est l'image de la mort ; » impatience d'une part et sommeil de l'autre, le résultat est le même : inattention et dégoût.

222. **Allure raisonnable**. — Le premier soin du parleur soucieux de respecter les lois du mouvement oratoire sera donc d'adopter une allure qui lui fasse garder un juste milieu entre la volubilité et la lenteur. Cette allure n'est évidemment susceptible d'aucune détermination mathématique ; un orateur n'est pas une machine, et la pensée ne peut venir à personne de soumettre la parole à l'isochronisme inflexible d'un mouvement d'horlogerie. Il serait ridicule d'adopter pour la conversation familière la lenteur qui convient à un discours solennel ; il serait désastreux d'adopter pour le discours solennel la rondeur qui convient à une conversation familière. Un seul devoir règle sur ce point, mais règle impérieusement la conduite du parleur, le devoir de se faire entendre. On saisit vite au coin du feu une parole née tout près ; parlons vite, on a entendu. On met du temps dans une église à saisir une parole qui tombe de haut ou qui vient de loin ; parlons lentement, sans quoi on n'enten-

drait pas. Et n'oublions pas que nos paroles, toutes nos paroles, doivent arriver distinctes et claires jusqu'aux derniers rangs de notre auditoire. Si pour attendre ce résultat, il faut parler avec une lenteur qui nous semble, à nous, ridicule, n'hésitons pas, soyons lents jusqu'au ridicule. Persuadons-nous seulement que le ridicule n'est qu'une illusion. Nous ne jugeons de l'effet de notre parole que par l'impression qu'elle fait sur notre oreille, et cette oreille est bien près ; mais l'auditeur en juge par l'impression qu'elle produit sur la sienne, et cette oreille peut être bien loin. Un peu d'expérience et du tact, c'est tout ce qu'il faut à l'orateur pour trouver ici la juste mesure, celle que commandent et l'étendue du vaisseau où il parle et le nombre des auditeurs qui l'écoutent.

223. **Diversité et changements d'allure.** — La parfaite audition une fois assurée par la détermination d'une allure raisonnable, la voix retrouve et doit reprendre la liberté de ses mouvements. Rien n'impose, pas plus au lecteur qu'à l'orateur, tout au contraire interdit et à l'un et à l'autre, l'adoption d'une marche uniforme et invariable. C'est pour tout parleur un devoir impérieux de respecter le mouvement naturel des pensées qu'il a mission de rendre sensibles. Or il s'en faut bien que le mouvement de la pensée soit partout et toujours le même. Il est divers, c'est un fait, suivant les sujets, et il subit, dans un même sujet, les changements les plus considérables. Autre est évidemment la poussée intérieure de vie d'une fable et d'une scène comique, et autre celle d'une page d'histoire et d'une scène tragique ; autre est dans un même discours l'animation de l'exorde, et autre celle de l'exposition et de la péroraison. L'allure de la parole qui doit exprimer toute cette vie sera donc diverse suivant les sujets et changeante suivant les parties de chaque sujet.

Deux choses surtout exercent sur le mouvement de la parole comme aussi du reste sur toutes les qualités de la voix, sur la hauteur en particulier et sur l'intensité, une influence décisive : la forme que revêt la pensée, ce que les anciens appelaient les figures, et les passions qui animent le parleur.

224. De l'influence de la construction. — Toutes les fois qu'il y a gradation dans les idées, il y a nécessairement gradation dans la valeur des mots ; et la voix, par conséquent, suivant les exigences de la pensée dont elle a mission de traduire toutes les nuances, doit :

Tantôt se développer, comme dans les répétitions affectées de l'idée dominante : « Je l'ai *vu,* dis-je, *vu,* de mes yeux *vu,* ce qui s'appelle *vu.* — Atale a le cœur ***grand,*** l'esprit ***grand,*** l'âme ***grande.*** — ***Rome,*** l'unique objet de mon ressentiment ! ***Rome,*** à qui vient ton bras d'immoler mon amant ! ***Rome,*** qui t'a vu naître et que ton cœur adore, ***Rome*** enfin que je hais, parce qu'elle t'honore. »

Tantôt s'élever par degrés, comme dans les énumérations qui font suivre à l'idée une progression ascendante : « Morbleu, c'est une chose ***indigne, lâche, infâme,*** de s'abaisser ainsi jusqu'à trahir son âme. — Mettre un citoyen romain aux fers est un ***attentat,*** le fouetter un ***crime exécrable,*** le faire mourir une espèce de ***parricide.*** Que dirai-je de le mettre en croix ? Je ne trouve point de mot qui exprime un attentat si horrible. — Tu n'as pu supporter ton roi si débonnaire. Que dis-je, pu *supporter ?* c'est bien pis : tu l'as *chassé* de sa ville, de sa maison, de son lit. Quoi, chassé? Tu l'as ***poursuivi.*** Quoi, poursuivi ? Tu l'as ***assassiné,*** tu as ***canonisé*** son assassin et as fait des feux de joie à sa mort. »

Tantôt s'abaisser graduellement, comme dans les énumérations qui imposent à l'idée une gradation descendante :

« Vous voulez qu'un roi meure, et pour son châtiment, vous ne donnez qu'un ***jour***, qu'une ***heure***, qu'un ***moment***. — L'homme ***naît***, ***vit*** et ***meurt***. — La gloire humaine est un brillant météore dont l'éclat ***pâlit*** bien vite, ***s'obscurcit*** et se ***dissipe***. — Vous voyez le fantôme arriver sur vous, comme pour vous ***saisir***, puis ***s'arrêter***, ***s'éloigner*** doucement, ***s'enfuir*** et ***disparaître***. »

Tantôt enfin, suivre une marche moins régulière, comme dans les cas assez fréquents « où les membres d'une phrase formant gradation renferment des gradations secondaires. Il faudra que le ton de la voix se nuance de manière à bien faire sentir cette marche complexe des idées » [1].

Que l'impie est à plaindre de chercher, dans une affreuse incertitude, la plus douce espérance de sa destinée ! — ***Qu'il est à plaindre*** de ne pouvoir vivre tranquille qu'en vivant sans foi, sans culte, sans Dieu, sans conscience ! — ***Qu'il est à plaindre***, s'il faut que l'Évangile soit une fable, la foi de tous les siècles une crédulité, le sentiment de tous les hommes une erreur populaire, les premiers principes de la nature et de la raison des préjugés d'enfance ; le sang de tant de martyrs que l'espérance, d'un avenir soutenait dans les tourments, un jeu concerté pour tromper les hommes, la conversion de l'univers une entreprise humaine, l'accomplissement des prophéties un coup du hasard ; — ***en un mot***, s'il faut que tout ce qu'il y a de mieux établi dans l'univers se trouve faux, pour qu'il ne soit pas éternellement malheureux. » — Massillon.

Cependant comme il est malaisé, vu les dimensions de l'échelle de notre voix, de monter ou de descendre indéfiniment, et comme de plus il est maladroit de monter trop haut ou de descendre trop bas, lorsqu'une gradation ascendante ou descendante a une certaine longueur, on peut la diviser en plusieurs sections, à la fin de chacune desquel-

1. Branchereau, p. 247 ; — Champeau, p. 109.

les on reprend, pour la suivante, le ton que l'on avait en commençant. Dire à priori où doit s'arrêter en haut et en bas la voix de chaque orateur n'est pas possible : affaire de tact et de convenance. L'usage s'est établi de ne pas franchir sans arrêt plus de cinq degrés. Le sens du texte seul indiquera où doivent se faire les reprises.

« Il faut, dit La Bruyère, laisser parler cet inconnu que le hasard a placé près de vous... et il ne vous coûtera bientôt pour le connaître que de l'avoir écouté ; vous saurez — son ***nom***, sa ***demeure***, son ***pays***, — l'état de son ***bien***, son ***emploi***, celui de son ***père***, — la ***famille*** dont est sa mère, sa ***parenté***, ses ***alliances***, les ***armes*** de sa maison ; vous comprendrez qu'il est ***noble***, qu'il a un ***château***, de beaux ***meubles***, des ***valets*** et un ***carosse***. »

225. **Que la passion détonne toujours.** — Dès que naît une émotion, adieu la dominante : partout et toujours, plus ou moins, la passion « détonne ». Il est des sentiments qui font se hâter et monter la voix, il en est qui la font se ralentir et descendre.

Une vive douleur fait pousser « les hauts cris » ; sous le coup d'un grand bonheur on « saute aux nues » ; l'arrogance le prend « de très haut » ; l'effroi nous « glace » ; la fatigue nous « abat » ; certains malheurs nous « atterrent » ; il est des choses qu'on « foule aux pieds ; on « écrase » ceci ou cela de son mépris, de son dédain, etc. Métaphores expressives dont il est nécessaire et facile de retrouver sur la voix l'équivalent phonétique.

Vous lirez donc ou vous direz sur un ton plus haut les passages qui rendent la douleur, le bonheur, l'arrogance, la colère, et sur un ton plus bas ceux qui expriment l'effroi, l'abattement, la fatigue, le dédain, le mépris, l'horreur.

Pour trouver la note juste, il suffira de consulter la nature : « L'enfant, remarque Delsarte, joyeux d'être monté

sur une table, et qui appelle sa mère, pour qu'elle l'admire, s'élève à la quarte ; si la joie est plus vive, à la sixte. Si petite mère est moins contente qu'il ne le veut, il monte à la tierce mineure pour caractériser l'inquiétude qu'il éprouve. » Ce n'est là qu'un exemple entre mille autres.

Il suffira même pour trouver, avec la note vraie, l'allure convenable, simplement de se souvenir. Qui n'a trouvé d'instinct, aux heures d'émotion véritable, l'accent juste, l'expression parfaite d'un sentiment sincère quel qu'il fût, joie ou douleur, répugnance ou sympathie ? Pourquoi dès lors ne pas s'imiter soi-même ? Cette imitation n'est-elle pas, en définitive, pour chacun de nous, le moyen le plus assuré de demeurer dans le naturel ou d'y retourner, s'il avait eu, comme il n'arrive que trop souvent, sous prétexte d'art, le malheur d'en sortir ? Assez de théorie, venons à la pratique. Voici un choix de morceaux présentant toutes les difficultés, empruntés à tous les genres, mettant en jeu toutes les passions et permettant d'étudier toutes les parties du discours. Que faut-il pour y découvrir les difficultés et pour les vaincre ? Du tact et de la persévérance. Nous ne ferons pas au lecteur l'injure d'un commentaire inutile ; nous lui épargnerons une annotation à tout le moins superflue.

Eudore devant le sénat et l'Empereur.

« Auguste, César, pères conscrits, peuple romain, au nom de ces hommes victimes d'une haine injuste, moi Eudore, fils de Lasthénès, natif de Mégalopolis en Arcadie, et chrétien, salut !

« Hiéroclès a commencé son discours par excuser la faiblesse de son éloquence ; je réclame à mon tour l'indulgence du sénat. Je ne suis qu'un soldat, plus accoutumé à verser mon sang pour mes princes qu'à demander en termes

fleuris le massacre d'une foule de vieillards, de femmes et d'enfants.

« Je remercie d'abord Symmaque de la modération qu'il a montrée envers mes frères. Le respect que je dois au chef de l'empire me force à me taire sur le culte des idoles. J'observerai cependant que les Camille, les Scipion, les Paul-Émile, n'ont point été de grands hommes parce qu'il suivaient le culte de Jupiter, mais parce qu'ils s'éloignaient de la morale et des exemples des divinités de l'Olympe. Dans notre religion, au contraire, on ne peut atteindre au plus haut degré de la perfection qu'en imitant notre Dieu. Nous plaçons aussi de simples mortels dans les éternelles demeures ; mais il ne suffit pas pour acquérir cette gloire d'avoir porté le bandeau royal, il faut avoir pratiqué la vertu : nous abandonnons à votre ciel les Néron et les Domitien.

« Toutefois l'effet d'une religion quelconque est si salutaire à l'âme, que le pontife de Jupiter a parlé des chrétiens avec douceur, tandis qu'un homme qui ne reconnaît point de Dieu demande notre sang au nom de l'humanité et de la vertu. En quoi ! Hiéroclès, c'est sous le manteau que vous portez que vous voulez semer la désolation dans l'empire ! Magistrat romain, vous provoquez la mort de plusieurs millions de citoyens romains ! Car, pères conscrits, vous ne pouvez vous le dissimuler, nous ne sommes que d'hier, et déjà nous remplissons vos cités, vos colonies, vos camps, le palais, le sénat, le Forum : nous ne vous laissons que vos temples.

« Princes, notre accusateur est un apostat, et il se confesse athée : il sait quel titre je pourrais ajouter à ces titres. Symmaque est un homme pieux, dont l'âge, la science et les mœurs sont également respectables. Dans toute cause criminelle, on prend en considération le caractère des témoins : Symmaque nous excuse ; Hiéroclès nous dénonce : lequel des deux doit être écouté ? Auguste, César, péres conscrits,

peuple romain, daignez me prêter une oreille attentive, je vais reprendre la suite des accusations d'Hiéroclès et défendre la religion de Jésus-Christ. »

A ce grand nom l'orateur s'arrêta ; tous les chrétiens s'inclinèrent, et la statue de Jupiter trembla sur son autel. Eudore reprit :

« Je ne remonterai point, comme Hiéroclès, jusqu'au berceau du monde pour en venir à la question du moment. Je laisse aux disciples de l'école ce vain étalage de principes odieux, de faits altérés et de déclamations puériles. Il ne s'agit ici ni de la formation du monde ni de l'origine des sociétés : tout se borne à savoir si l'existence des chrétiens est compatible avec la sûreté de l'État ; si leur religion ne blesse ni les mœurs ni les lois ; si elle ne s'oppose point à la soumission que l'on doit au chef de l'empire ; en un mot, si la morale et la politique n'ont rien à reprocher au culte de Jésus-Christ.

« Je n'entrerai point dans les preuves de la religion chrétienne : une longue suite de prophéties, toutes vérifiées, des miracles éclatants, des témoins sans nombre, ont depuis longtemps attesté la divinité de celui que nous appelons le Sauveur. Sa vertu sublime est reconnue de l'univers ; plusieurs empereurs romains, sans être soumis à Jésus-Christ, l'ont honoré de leurs hommages ; des philosophes fameux ont rendu justice à la beauté de sa morale, et Hiéroclès lui-même ne la conteste pas.

« Il serait bien étrange que ceux qui adorent un tel Dieu fussent des monstres dignes du bûcher. Quoi ! Jésus-Christ serait un modèle de douceur, d'humanité, de chasteté, et nous penserions l'honorer par des mystères de cruauté et de débauche ! Même dans le paganisme, célèbre-t-on la fête de Diane par les prostitutions des fêtes de Vénus ? Le christianisme, dit-on, est sorti de la dernière classe du peuple, et de là les infamies de son culte. Reprochez donc à cette reli-

gion ce qui fait sa beauté et sa gloire. Elle est allée chercher, pour les consoler, des hommes auxquels les hommes ne pensaient point et dont ils détournaient les regards ; et vous le lui imputez à crime ! Pense-t-on qu'il n'y ait de douleurs que sous la pourpre, et qu'un Dieu consolateur n'est fait que pour les grands et les rois ? Loin d'avoir pris la bassesse et la férocité des mœurs du peuple, notre religion a corrigé ces mœurs. Dites : est-il un homme plus patient dans ses maux qu'un vrai chrétien, plus résigné sous un maître, plus fidèle à sa parole, plus ponctuel dans ses devoirs, plus chaste dans ses habitudes ? Nous sommes si éloignés de la barbarie, que nous nous retirons de vos jeux où le sang des hommes est une partie du spectacle. Nous croyons qu'il y a peu de différence entre commettre le meurtre et le voir commettre avec plaisir. Nous avons une telle horreur d'une vie dissolue, que nous évitons vos théâtres, comme une école de mauvaises mœurs et une occasion de chute... Mais en justifiant les chrétiens sur un point, je m'aperçois que je les expose sur un autre. Nous fuyons la société, dit Hiéroclès, nous haïssons les hommes !

« S'il en est ainsi, notre châtiment est juste. Frappez nos têtes, mais auparavant venez reprendre dans nos hôpitaux les pauvres et les infirmes que vous n'avez point secourus ; faites appeler ces femmes romaines qui ont abandonné les fruits de leur honte. Elles croient peut-être qu'ils sont tombés dans ces lieux infâmes, seul asile offert par vos dieux à l'enfance délaissée ? Qu'elles viennent reconnaître leurs nouveau-nés entre les bras de nos épouses ! Le lait d'une chrétienne ne les a point empoisonnés : les mères selon la grâce les rendront, avant de mourir, aux mères selon la nature.

Quelques-uns de nos mystères, mal entendus et faussement interprétés, ont donné naissance à ces calomnies. Princes, que ne m'est-il permis de vous dévoiler ces secrets

d'innocence et de pureté ? Rome se lève, dit Symmaque, et vous supplie de lui laisser les divinités de ses pères. Oui, princes, Rome se lève, mais non pour réclamer des dieux impuissants : elle se lève pour vous demander Jésus-Christ, qui rétablira parmi ses enfants la pudeur, la bonne foi, la probité, la modération et le règne des mœurs.

« Donnez-moi, s'écrie-t-elle, ce Dieu qui a déjà corrigé « les vices de mes lois, ce Dieu qui n'autorise point d'in- « fanticide, la prostitution du mariage, le spectacle du « meurtre des hommes, ce Dieu qui couvre mon sein des « monuments de sa bienfaisance, ce Dieu qui conserve les « lumières des lettres et des arts, et qui veut abolir l'escla- « vage sur la terre. Ah ! si un jour je devais encore voir les « barbares à mes portes, ce Dieu, je le sens, pourrait seul « me sauver et changer ma vieillesse languissante en une « immortelle jeunesse ».

« Reste donc à repousser la dernière et la plus effrayante des accusations d'Hiéroclès, si les chrétiens pouvaient s'effrayer de perdre les biens et la vie. Nous sommes, dit notre délateur, des séditieux ; nous refusons d'adorer les images de l'empereur et d'offrir des sacrifices aux dieux pour le père de la patrie.

« Les chrétiens, des séditieux ! Poussés à bout par leurs persécuteurs et poursuivis comme de bêtes féroces, ils n'ont pas même fait entendre le plus léger murmure ; neuf fois ils ont été massacrés, et, s'humiliant sous la main de Dieu, ils ont laissé l'univers se soulever contre les tyrans. Que Hiéroclès nomme un seul fidèle engagé dans une conspiration contre son prince ! Soldats chrétiens que j'aperçois ici, Sébastien, Pacôme, Victor, dites-nous où vous avez reçu les nobles blessures dont vous êtes couverts. Est-ce dans les émeutes populaires, en assiégeant le palais de vos empereurs, ou bien en affrontant, pour la gloire de vos princes, la flèche du Parthe, l'épée du Germain et la hache du Franc?

Hélas ! généreux guerriers, mes compagnons, mes amis, mes frères, je ne m'inquiète point de mon sort, bien que j'aie quelque raison de regretter à présent la vie, mais je ne puis m'empêcher de m'attendrir sur votre destinée. Que n'avez-vous choisi un défenseur plus éloquent ! J'aurais pu mériter une couronne civique en vous sauvant des mains des barbares, et je ne pourrai vous dérober au fer d'un proconsul romain !

« Finissons ce discours. Dioclétien, vous trouverez chez les chrétiens des sujets respectueux qui vous seront soumis sans bassesse, parce que le principe de leur obéissance vient du ciel. Ce sont des hommes de vérité : leur langage ne diffère point de leur conduite ; ils ne reçoivent point les bienfaits d'un maître en le maudissant dans leur cœur. Demandez à de tels hommes leur fortune, leur vie, leurs enfants, ils vous les donneront, parce que tout cela vous appartient. Mais voulez-vous les forcer à encenser les idoles, ils mourront ! Pardonnez, princes, à cette liberté chrétienne ; l'homme a aussi ses droits à remplir envers le ciel. Si vous exigez de nous des marques de soumission qui blessent ces devoirs sacrés, Hiéroclès peut appeler les bourreaux : nous rendrons à César notre sang, qui est à César, et à Dieu notre âme, qui est à Dieu ».

CHATEAUBRIANT [1].

Drame antique. — Comment vous mettrai-je sous les yeux les angoisses du pauvre ? Ayant tout compté, il vient de reconnaître qu'il n'a pas, qu'il n'aura jamais d'argent, et que son chétif mobilier vaut à peine quelques oboles. Que faire ? Il tourne enfin ses yeux vers ses enfants, et se dit qu'en les mettant en vente sur le marché, il acquerrait quelque ressource pour se sauver de la mort imminente. Contemplez le combat qui se livre entre les tortures de la faim

1. *Les Martyrs*, livre XVI.

et l'amour paternel ! La faim lui montre la mort terrible qui l'attend, la nature le retient, et l'exhorte à mourir alors avec ses enfants : poussé dans un sens, dans un autre, il succombe enfin sous l'implacable étreinte de la misère.

Mais quel nouveau combat remplit l'âme de ce père ! Lequel vendrai-je le premier ? Lequel tentera davantage le marchand de blé ? Prendrai-je l'aîné ? Mais je respecte en lui le droit d'aînesse. Choisirai-je le plus jeune ? J'ai pitié de son âge, qui ne comprend pas encore la souffrance. Celui-ci est l'image vivante de ses parents : celui- là montre d'excellentes dispositions à s'instruire. Terrible incertitude !

Où me tourner ? sur lequel tomberai-je ? contre lequel prendrai-je une âme de bête ? pour lequel oublierai-je la nature humaine ? Si je les garde tous avec moi, je les verrai tous mourir de faim. Si je vends l'un d'eux, de quels yeux regarderai-je les autres, qui me considéreront comme traître et perfide ? Comment habiterai-je une maison où j'aurai fait moi-même une place vide ? Comment m'approcherai-je d'une table, dont la nouvelle abondance aura une telle cause ?

Enfin, après avoir beaucoup pleuré, le père met en vente le plus âgé des fils. Son affliction ne t'émeut pas ! Quand la faim presse ce malheureux, tu prolonges son tourment par tes hésitations et tes ruses ! Il t'offre ses entrailles, en échange de quelque nourriture : non seulement, au moment de le payer, ta main n'est pas frappée d'immobilité, mais tu marchandes sur le prix, t'efforçant de tirer un bénéfice de ce marché horrible ! Ni larmes ne t'émeuvent, ni gémissements ne t'attendrissent : inflexible, implacable, tu vois une seule chose : l'or !

Saint BASILE [1].

1. *Homél.* VI, 4, cité par Paul Allard dans son *Saint Basile*, p. 179-180. Paris, Lecoffre.

Fils des Croisés et Fils de Voltaire.

Messieurs, il faut bien vous le persuader, le catholicisme ne craint ni les violences de l'émeute, ni les violences de la loi. Dans la lutte qui commence et qui ne finira pas, croyez-le bien, par le vote de tel ou tel projet de loi, il s'agit non pas d'une question de parti, mais d'une question de conscience. On n'en finit pas avec les consciences comme avec les partis. On vous dit d'être implacables et inflexibles. Mais savez-vous ce qu'il y a de plus inflexible au monde? Eh ! ce n'est ni la rigueur des lois injustes, ni le courage des politiques, ni la vertu des légistes, c'est la conscience des chrétiens convaincus.

Permettez-moi de vous le dire, Messieurs, il s'est levé parmi vous une génération d'hommes que vous ne connaissez pas. Qu'on les appelle néo-catholiques, sacristains, ultramontains, comme on voudra, le nom n'y fait rien, la chose existe. Cette génération prendrait volontiers pour devise ce que disait, au dernier siècle, le manifeste des généreux Polonais qui résistèrent à Catherine II : « Nous qui aimons la liberté plus que tout au monde, et la religion catholique plus encore que la liberté. »

Nous ne sommes ni conspirateurs, ni complaisants, on ne nous trouve ni dans les émeutes ni dans les antichambres ; nous sommes étrangers à toutes vos coalitions, à toutes vos récriminations, à toutes vos luttes de cabinet, de partis; nous n'avons été ni à Gand ni à Belgrave-Square ; nous n'avons été en pèlerinage qu'au tombeau des apôtres, des pontifes et des martyrs. Nous y avons appris, avec le respect chrétien et légitime des pouvoirs établis, comment on leur résiste quand ils manquent à leurs devoirs, et comment on leur survit. Nés et élevés au sein de la liberté, des institutions représentatives et constitutionnelles, nous y avons

trempé notre âme pour toujours. On nous dit : Mais la liberté n'est pas pour vous, elle est contre vous ; ce n'est pas vous qui l'avez faite. Il est vrai que la liberté n'est pas notre œuvre, mais elle est notre propriété et qui oserait nous l'enlever ? A ceux qui nous tiennent ce langage, nous répondrons : Mais vous, avez-vous fait le soleil ? Cependant vous en jouissez ? Avez-vous fait la France ? Cependant vous êtes fiers d'y vivre...

Dans cette France accoutumée à n'enfanter que des gens de cœur et d'esprit, nous seuls, nous catholiques, nous consentirions à n'être que des imbéciles et des lâches ! Nous nous reconnaîtrions à tel point abâtardis, dégénérés de nos pères, qu'il nous faille abdiquer notre raison entre les mains du rationalisme, livrer notre conscience à l'Université, notre dignité et notre liberté aux mains de ces légistes, dont la haine pour la liberté de l'Église n'est égalée que par l'ignorance profonde de ses dogmes ! Quoi ! parce que nous sommes de ceux qu'on confesse, croit-on que nous nous relevions des pieds de nos prêtres, tout disposés à tendre les mains aux menottes d'une légalité anticonstitutionnelle ? Quoi ! parce que le sentiment de la foi domine dans nos cœurs, croit-on que l'honneur et le courage y aient péri ?

Ah ! qu'on se détrompe. On vous dit : Soyez implacables. Eh bien ! soyez-le ; faites tout ce que vous voudrez et tout ce que vous pourrez : l'Église vous répond par la bouche de Tertullien et du doux Fénelon : « Nous ne sommes pas à craindre pour vous, mais nous ne vous craignons pas ».

Et moi, j'ajoute au nom des catholiques laïques comme moi, catholiques du XIX[e] siècle : Au milieu d'un peuple libre nous ne voulons pas être des ilotes ; nous sommes les successeurs des martyrs, et nous ne reculerons pas devant les successeurs de Julien l'Apostat ; nous sommes les fils

des Croisés, et nous ne reculerons pas devant les fils de Voltaire.

MONTALEMBERT [1].

Vains efforts.

L'homme, pauvre et indigent au dedans, tâche de s'enrichir et de s'agrandir comme il peut ; et comme il ne lui est pas possible de rien ajouter à sa taille et à sa grandeur naturelle, il s'applique ce qu'il peut par le dehors. Il pense qu'il s'incorpore, si vous me permettez de parler ainsi tout ce qu'il amasse, tout ce qu'il acquiert, tout ce qu'il gagne. Il s'imagine croître lui-même avec son train qu'il augmente, avec ses appartements qu'il rehausse, avec son domaine qu'il étend. Aussi, à voir comme il marche, vous diriez que la terre ne le contient plus ; et, sa fortune enfermant en soi tant de fortunes particulières, il ne peut plus se compter pour un seul homme.

Et en effet, pensez-vous, Messieurs, que cette femme vaine et ambitieuse puisse se renfermer en elle-même, elle qui a non seulement en sa puissance, mais qui traîne sur elle en ses ornements la substance d'une infinité de familles ; qui porte, dit Tertullien, en un petit fil autour de son cou, des patrimoines entiers : *Saltus et insulas tenera cervice circumfert*, et qui tâche d'épuiser au service d'un seul corps toutes les inventions de l'art et toutes les richesses de la nature ? Ainsi l'homme, petit en soi et honteux de sa petitesse, travaille à s'accroître et se multiplier dans ses titres, dans ses possessions, dans ses vanités : tant de fois comte, tant de fois seigneur, possesseur de tant de richesses, maître de tant de personnes, ministre de tant de conseils, et ainsi du reste.

1. Chambre des Pairs, séance du 16 avril 1844. Extrait du *Moniteur* du 17 avril 1844 ; *Œuvres de Montalembert*, t. I, p. 228-9.

Toutefois, qu'il se multiplie tant qu'il lui plaira, il ne faut toujours pour l'abattre qu'une seule mort. Mais, mes frères, il n'y pense pas ; et dans cet accroissement infini que sa vanité s'imagine, il ne s'avise jamais de se mesurer à son cercueil, qui seul néanmoins le mesure au juste.

C'est, Messieurs, en cette manière que l'homme croit se rendre admirable. En effet, il est admiré, et devient un magnifique spectacle à d'autres hommes aussi vains et autant trompés que lui. Mais ce qui le relève, c'est ce qui l'abaisse ; car ne voit-il pas, chrétiens, dans toute cette pompe qui l'environne, et au milieu de tous ces regards qu'il attire, que ce qu'on regarde le moins, ce qu'on admire le moins, c'est lui-même ? tant l'homme est pauvre et nécessiteux, qui n'est pas capable de soutenir par ses qualités personnelles les honneurs dont il se repaît !

C'est ce que nous montre l'Écriture sainte dans cet orgueilleux roi de Babylone, le modèle des âmes vaines, ou plutôt la vanité même. Comme « l'orgueil monte toujours », dit le roi-prophète, et ne cesse jamais d'enchérir sur ce qu'il est : *Superbia eorum ascendit semper*, Nabuchodonosor ne se contente pas des honneurs de la royauté, il veut des honneurs divins. Mais comme sa personne ne peut soutenir un éclat si haut, démenti trop visiblement par notre misérable mortalité, il érige sa magnifique statue, il éblouit les yeux par sa richesse, il étonne l'imagination par sa hauteur, il étourdit tous les sens par le bruit de sa symphonie et par celui des acclamations qu'on fait autour d'elle ; et ainsi l'idole de ce prince, plus privilégiée que lui-même, reçoit des adorations que sa personne n'ose demander. Homme de vanité et d'ostentation, voilà ta figure : c'est en vain que tu te repais des honneurs qui semblent te suivre ; ce n'est pas toi qu'on admire, ce n'est pas toi qu'on regarde, c'est cet éclat étranger qui fascine les yeux du monde ; et on adore non point ta personne, mais l'idole de ta fortu-

ne, qui paraît dans ce superbe appareil par lequel tu éblouis le vulgaire.

BOSSUET [1].

Veni et vide.

Non seulement nos passions sont vaines, mais quoique vaines elles sont insatiables et sans bornes. Car quel ambitieux entêté de sa fortune et des honneurs du monde s'est jamais contenté de ce qu'il était ? Quel avare dans la poursuite et dans la recherche des biens de la terre a jamais dit : C'est assez ? Quel voluptueux esclave de ses sens a jamais mis fin à ses plaisirs ? La nature, dit ingénieusement Salvien, s'arrête au nécessaire ; la raison veut l'utile et l'honnêteté ; l'amour-propre, l'agréable et le délicieux ; mais la passion, le superflu et l'excessif. Or ce superflu est infini ; mais cet infini, tout infini qu'il est, trouve, si nous voulons, ses limites et ses bornes dans le souvenir de la mort comme il les trouvera malgré nous dans la mort même. Car je n'ai qu'à me servir aujourd'hui des paroles de l'Église : *Memento, homo, quia pulvis ;* Souvenez-vous, hommes, que vous êtes poussière : *et in pulverem reverteris,* et que vous retournerez en poussière. Je n'ai qu'à l'adresser, cet arrêt, à tout ce qu'il y a dans cet auditoire d'âmes passionnées, pour les obliger à n'avoir plus ces désirs vastes et sans mesure qui les tourmentent toujours et qu'on ne remplit jamais. Je n'ai qu'à leur faire la même invitation que firent les juifs au Sauveur du monde quand ils le prièrent d'approcher du tombeau de Lazare, et qu'ils lui dirent : *Veni, et vide ;* Venez, et voyez.

Venez, avares ; vous brûlez d'une insatiable cupidité dont rien ne peut amortir l'ardeur, et parce que cette cupidité

1. *Sermon sur l'honneur,* pour le mardi de la 2e semaine de Carême, 1re partie.

est insatiable, elle vous fait commettre mille iniquités, elle vous endurcit aux misères des pauvres, elle vous jette dans un profond oubli de votre salut. Considérez bien ce cadavre : *veni et vide ;* venez, et voyez. C'était un homme de fortune comme vous ; en peu d'années il s'était enrichi comme vous ; il a eu comme vous la folie de vouloir laisser après lui une maison opulente et des enfants avantageusement pourvus. Mais le voyez-vous maintenant ? voyez-vous la nudité, la pauvreté où la mort l'a réduit ? Où sont ses revenus ? où sont ses richesses ? où sont ses meubles somptueux et magnifiques ? a-t-il quelque chose de plus que le dernier des hommes ? Cinq pieds de terre et un suaire qui l'enveloppe, mais qui ne le garantira pas de la pourriture ; rien davantage. Qu'est devenu tout le reste ? voilà de quoi borner votre avarice.

Veni et vide : Venez, homme du monde, idolâtre d'une fausse grandeur ; vous êtes possédé d'une ambition qui vous dévore ; et parce que cette ambition n'a point de terme, elle vous ôte tous les sentiments de la religion ; elle vous occupe, elle vous enchante, elle vous enivre. Considérez ce sépulcre : qu'y voyez-vous ? C'était un seigneur de marque comme vous, peut-être plus que vous, distingué par sa qualité comme vous, et en passe d'être toutes choses. Mais le reconnaissez-vous ? voyez-vous où la mort l'a fait descendre ? voyez-vous à quoi elle a borné ses grandes idées ? Voyez-vous comme elle s'est jouée de ses prétentions ? C'est de quoi régler les vôtres.

Veni et vide : venez, femme mondaine, venez ; vous avez pour votre personne des complaisances extrêmes ; la passion qui vous domine est le soin de votre beauté ; et parce que votre passion est démesurée, elle vous entretient dans une mollesse honteuse ; elle produit en vous des désirs criminels de plaire, elle vous rend complice de mille péchés et de mille scandales. Venez et voyez : c'était une jeune per-

sonne aussi bien que vous ; elle était l'idole du monde comme vous, aussi spirituelle que vous, aussi recherchée et aussi adorée que vous ; mais la voyez-vous à présent? voyez-vous ces yeux éteints, ce visage hideux et qui fait horreur? C'est de quoi réprimer cet amour infini de vous-même : *veni et vide.*

BOURDALOUE [1].

Je ne change pas.

J'affirme que la doctrine chrétienne catholique a fondé des idées immuables, c'est à dire, chose merveilleuse, des idées qui, malgré la mobilité des temps, malgré l'instabilité de l'esprit humain, ont subsisté toujours, et dans lesquelles on sent une racine de persévérance et d'immortalité, une racine granitique autant qu'elle est féconde, en sorte que tout ce qu'il y a de plus dur, le diamant, nous représente ces idées immuables, qu'a fondées la doctrine catholique, sans que leur opiniâtre dureté exclue leur mouvement et leur floraison dans l'univers ! Eh bien ! cela est-il vrai? Est-il vrai que l'immutabilité, sans laquelle l'unité des esprits n'est qu'une chimère, soit un don ou un effet de la doctrine catholique? Quoi ! depuis dix-huit cents ans tous les docteurs et tous les fidèles catholiques, tant d'hommes si divers de facultés, de naissance, de passions, de préjugés nationaux, tous ces évêques, tous ces papes, tous ces conciles, tous ces livres, tous ces milions d'hommes et d'écrits, quoi ! tous ont pensé et tous ont dit la même chose, et toujours ! Cela est-il possible? Mais que pensent-ils donc, que disent-ils donc? Écoutez, ils disent qu'il y a un Dieu en trois personnes, qui a fait le ciel et la terre ; que l'homme a manqué à la loi de la création ; qu'il est déchu

1. Carême, *Sermon pour le mercredi des Cendres*, 1re partie.

et corrompu jusqu'à la moëlle des os ; que Dieu, ayant eu pitié de cette corruption, a envoyé la seconde personne de lui-même sur la terre ; que cette personne s'est faite homme, a vécu parmi nous, et est morte sur une croix ; que, par le sang de cette croix volontairement offert en sacrifice, le Dieu-Homme nous a sauvés, qu'il a établi une Église, à laquelle il a confié, avec sa parole, des sacrements qui sont une source de lumière, de pureté et de charité, où tous les hommes peuvent boire la vie ; que quiconque s'y abreuve vivra éternellement, et que quiconque s'en sépare, en repoussant l'Église et le Christ, périra éternellement. Voilà la doctrine catholique, ce que disent aujourd'hui comme hier, au nord et au midi, à l'orient et à l'occident, ses papes, ses évêques, ses docteurs, ses prêtres, ses fidèles, ses néophytes : idées fondamentales aussi bien qu'immuables, parce qu'elles décident de toute la direction active des intelligences qui en font profession. Trouvez-moi, maintenant, une éclipse à cette immutabilité ; trouvez-moi une page catholique où ce dogme soit nié en tout ou en partie ; trouvez-moi un homme qui, s'en étant écarté, n'ait pas été à l'instant chassé de l'Église, eût-il été le plus éloquent des écrivains, comme Tertullien, ou le plus élevé des évêques comme Nestorius, ou le plus puissant des empereurs comme Constance et Valens. Trouvez-moi un homme à qui la pourpre, ou le génie, ou la sainteté ait servi contre les anathèmes de l'Église, une fois qu'il a eu touché par l'hérésie à la robe sans couture du Christ ?

Certes, le désir n'a pas manqué de nous prendre ou de nous mettre en faute contre l'immutabilité. Car, quel privilège pesant à tous ceux qui ne l'ont pas ! une doctrine immuable, quand tout change sur la terre ; une doctrine que les hommes tiennent dans leurs mains, que de pauvres vieillards, dans un endroit qu'on appelle le Vatican, gardent sous la clef de leur cabinet, et qui, sans autre défense, ré-

siste au cours des temps, aux rêves des sages, aux plans des rois, à la chute des empires, toujours une, constante, identique à elle-même. Quel prodige à démentir! Quelle accusation à faire taire! Aussi tous les siècles, jaloux d'une gloire qui dédaigne la leur, s'y sont-ils essayés. Ils sont venus tour à tour à la porte du Vatican, ils ont frappé du cothurne ou de la botte; la doctrine est sortie sous la forme frêle et usée de quelque septuagénaire, elle a dit:

Que me voulez-vous? — Du changement. — Je ne change pas. — Mais tout est changé dans le monde; l'astronomie a changé; la chimie a changé; la philosophie a changé; l'empire a changé; pourquoi êtes-vous toujours la même? — Parce que je viens de Dieu, et que Dieu est toujours le même.

Mais sachez que nous sommes les maîtres, nous avons un milion d'hommes sous les armes, nous tirerons l'épée; l'épée qui brise les trônes pourra bien couper la tête d'un vieillard et déchirer les feuillets d'un livre. — Faites, le sang est l'arôme où je me suis toujours rajeuni. — Eh bien! voici la moitié de ma pourpre, accorde un sacrifice à la paix, et partageons. — Garde ta pourpre, ô César, demain on t'enterrera dedans, et nous chanterons sur toi l'*Alleluia* et le *De profundis*, qui ne changent jamais.

LACORDAIRE [1].

La mission de la France en Afrique.

Ce n'est pas ta mission, ô France chrétienne, d'arracher, pour prix de ton sang et de ta gloire, les trésors des peuples vaincus: ce n'est pas ta mission de les chasser devant toi pour te faire place, en les livrant à la mort: ton génie est

1. 29e Conférence. *De la société intellectuelle publique fondée par la doctrine catholique.*

de communiquer, au prix du sacrifice, tes sentiments et tes lumières. C'est là ce que tu as fait pendant tant de siècles pour la vérité ; c'est là ce que tu as fait même pour tes erreurs ; c'est là ce que tu fais encore par tes écrits, par ta parole, par ta langue restée celle du monde civilisé. C'est là ce que tu es venu faire dans ce monde barbare. Tu es venue, non pas seulement y chercher de l'or, mais y porter la justice; non pas seulement y récolter les plus riches moissons, mais y semer la vérité ; non pas y fonder ton pouvoir sur la servitude et la destruction des vaincus, mais y former un peuple libre et chrétien. Et si tu doutais de ma parole, parce qu'elle pourrait te paraître inspirée par mon ministère, quoique je sois le successeur de ces évêques qui ont formé ton âme et que je connaisse ton âme aussi bien que toi-même, j'emprunterais celle d'un soldat, celui qui a connu également tes ardeurs nouvelles et ton ancien cœur, de Lamoricière, qui, parlant de ta conquête et des desseins de Dieu sur elle, a renfermé en ces simples mots tout ce que je viens de dire : « La Providence, qui nous destine à civiliser l'Afrique, nous a donné la victoire. »

Voilà ta mission. Elle est belle, elle est digne de toi, et tu ne l'as pas payée trop cher ni par tes trésors, ni par le sang de tes fils, ni par votre gloire, ô soldats de l'armée d'Afrique ! Et maintenant, laisse dire ceux qui s'étonnent ! Le soleil lorsqu'il s'élance dans sa course à travers les cieux, s'arrête-t-il, en répandant sa lumière, aux plaintes de ceux qu'inquiètent ses ardeurs? Avance par la pratique de l'humanité et de la justice, par l'exemple des nobles vertus qui sont l'apanage des nations chrétiennes, par la charité envers les faibles, par les inspirations de l'Evangile ; car si tu as promis de respecter, dans ce peuple, le sanctuaire de la conscience, tu n'avais pas le droit d'humilier, comme tu l'as fait durant tant d'années, la croix devant le croissant, en paraissant oublier ton culte et le renier même, quelquefois,

par les insultes dont tu le laissais couvrir; tu n'avais pas le droit d'enchaîner la vérité et d'empêcher nos lèvres de la répandre. Et ne crains pas que, pour ressusciter la foi sur ces rivages, je demande les armes sanglantes par lesquelles le Coran l'a étouffée, il y a de longs siècles. Je sais que si, pour la liberté de son ministère, un évêque doit être prêt à donner sa tête, il doit garder en tout les règles de la sagesse et de la douceur. Je sais que ma poitrine devrait, s'il le fallait, être la première à se placer devant les vaincus pour protéger, contre d'injustes violences, leurs âmes autant que leurs corps.

Mais ce n'est pas assez d'un peuple. Montez en esprit, avec moi, sur ces cimes innaccessibles qui bornent notre horizon et jetez vos regards sur l'immensité qui nous entoure. Auprès de nous, les débris d'une nation autrefois chrétienne, mêlés à ceux des invasions barbares. Au delà, sur la surface de ce continent immense, la plus affreuse barbarie, l'ignorance, le sang, l'anthropophagie, l'universel esclavage. Déjà le monde chrétien, l'Espagne, le Portugal, l'Angleterre, la Hollande, les missionnaires de tous les peuples, assiègent ses côtes de toutes parts. Des pionniers intrépides ont pénétré dans ces profondeurs inconnues, et l'univers étonné se passionne pour les conquérants. Ces efforts lointains seront longtemps stériles. Les pacifiques conquérants de l'Afrique doivent être à portée de recevoir, d'une main, de l'Europe chrétienne, ce qu'ils donneront, de l'autre à tant de races déchues. C'est vous qui ouvrirez les portes de ce monde immense et les clefs de ce sépulcre sont ici dans vos mains. Déjà il est ouvert par votre conquête. Un jour, si vous êtes, par vos vertus, dignes d'une mission si belle, la vie y renaîtra avec la lumière, et tous ces peuples, aujourd'hui perdus dans la mort, reconnaîtront qu'ils vous doivent leur existence ; et en apprenant votre gloire, votre valeur, ils seront fiers de leurs ancêtres.

Pour moi, mes yeux ne verront pas ce jour ; mais je l'attendrai, du moins, avec une ferme confiance qui me suivra jusque dans la mort. Là, si Dieu fait miséricorde à mon âme, mes prières chercheront encore à en hâter la venue. Prosterné devant le trône de l'Agneau, dont le sang a racheté tous les peuples du monde, j'unirai ma voix à celle des Martyrs, des Docteurs, des Pontifes de l'ancienne Afrique qui implorent, depuis tant de siècles, la résurrection de leur patrie. Lorsqu'enfin ces vœux seront exaucés, ma cendre refroidie tressaillira au fond de sa tombe, et, déjà perdu dans les clartés éternelles, j'entendrai, avec des transports nouveaux, mêlés à l'hymne de l'action de grâces, les noms que je viens de vous redire et que je veux porter sans fin, gravés dans mon cœur : l'Eglise, la France, la terre africaine : l'Eglise, dont je suis le ministre ; la France, dont je suis le fils ; l'Afrique, que vous avez conquise et dont Dieu m'a fait le pasteur ! Ainsi soit-il !

LAVIGERIE [1].

Imprécations de Camille.

Rome, l'unique objet de mon ressentiment !
Rome, à qui vient ton bras d'immoler mon amant !
Rome qui t'a vu naître, et que ton cœur adore !
Rome, enfin, que je hais parce qu'elle t'honore !
Puissent tous ses voisins ensemble conjurés
Saper ses fondements encor mal assurés !
Et, si ce n'est assez de toute l'Italie,
Que l'Orient contre elle à l'Occident s'allie ;
Que cent peuples unis des bouts de l'univers
Passent pour la détruire et les monts et les mers !
Qu'elle-même sur soi renverse ses murailles,

1. *Discours prononcé dans la cathédrale d'Alger*, le 25 avril 1875.

23

Et de ses propres mains déchire ses entrailles !
Que le courroux du ciel, allumé par mes vœux,
Fasse pleuvoir sur elle un déluge de feux !
Puissé-je, de mes yeux y voir tomber ce foudre,
Voir ses maisons en cendres, et tes lauriers en poudre,
Voir le dernier Romain à son dernier soupir,
Moi seule en être cause, et mourir de plaisir !

P. CORNEILLE [1].

Transport de Pauline.

Père barbare, achève, achève ton ouvrage ;
Cette seconde hostie est digne de ta rage :
Joins ta fille à ton gendre ; ose : que tardes-tu ?
Tu vois le même crime ou la même vertu ;
Ta barbarie en elle a les mêmes matières.
Mon époux en mourant m'a laissé ses lumières,
Son sang, dont tes bourreaux viennent de me couvrir,
M'a dessillé les yeux et me les vient d'ouvrir.
Je vois, je sais, je crois, je suis désabusée :
De ce bienheureux sang tu me vois baptisée ;
Je suis chrétienne enfin, n'est-ce point assez dit ?
Conserve en me perdant ton rang et ton crédit ;
Redoute l'empereur, appréhende Sévère :
Si tu ne veux périr, ma perte est nécessaire ;
Polyeucte m'appelle à cet heureux trépas ;
Je vois Néarque et lui qui me tendent les bras.
Mène, mène-moi voir tes dieux que je déteste ;
Ils n'en ont brisé qu'un, je briserai le reste.
On m'y verra braver tout ce que vous craignez,
Ces foudres impuissants qu'en leurs mains vous peignez,
Et, saintement rebelle aux lois de la naissance,

1. *Horace*, Acte IV, scène I.

Une fois envers toi manquer d'obéissance.
Ce n'est point ma douleur que par là je fais voir ;
C'est la grâce qui parle, et non le désespoir.
Le faut-il dire encor, Félix ? je suis chrétienne ;
Affermis par ma mort ta fortune et la mienne :
Le coup à l'un et l'autre en sera précieux,
Puisqu'il t'assure en terre en m'élevant aux cieux.

P. CORNEILLE [1].

Combat du Cid contre les Maures.

Nous partîmes cinq cents ; mais, par un prompt renfort
Nous nous vîmes trois mille en arrivant au port,
Tant, à nous voir marcher avec un tel visage,
Les plus épouvantés reprenaient de courage !
J'en cache les deux tiers, aussitôt qu'arrivés,
Dans le fond des vaisseaux qui lors furent trouvés :
Le reste, dont le nombre augmentait à toute heure,
Brûlant d'impatience, autour de moi demeure,
Se couche contre terre, et, sans faire aucun bruit,
Passe une bonne part d'une si belle nuit.
Par mon commandement la garde en fait de même,
Et, se tenant cachée, aide à mon stratagème ;
Et je feins hardiment d'avoir reçu de vous
L'ordre qu'on me voit suivre et que je donne à tous.
Cette obscure clarté qui tombe des étoiles
Enfin avec le flux nous fit voir trente voiles ;
L'onde s'enfle dessous, et d'un commun effort
Les Mores et la mer montent jusques au port.
On les laisse passer ; tout leur paraît tranquille ;
Point de soldats au port, point aux murs de la ville.
Notre profond silence abusant leurs esprits,

1. *Polyeucte*, Acte V, scène V.

Ils n'osent plus douter de nous avoir surpris ;
Ils abordent sans peur, ils ancrent, ils descendent,
Et courent se livrer aux mains qui les attendent.
Nous nous levons alors, et tous en même temps
Poussons jusques au ciel mille cris éclatants ;
Les nôtres, à ces cris, de nos vaisseaux répondent,
Ils paraissent armés ; les Mores se confondent,
L'épouvante les prend à demi descendus ;
Avant que de combattre ils s'estiment perdus.
Ils couraient au pillage, et rencontrent la guerre.
Nous les pressons sur l'eau, nous les pressons sur terre,
Et nous faisons courir des ruisseaux de leur sang,
Avant qu'aucun résiste ou reprenne son rang ;
Mais bientôt, malgré nous, leurs princes les rallient ;
Leur courage renaît, et leurs terreurs s'oublient :
La honte de mourir sans avoir combattu
Arrête leur désordre et leur rend leur vertu.
Contre nous, de pied ferme, ils tirent leurs alfanges,
De notre sang au leur font d'horribles mélanges,
Et la terre et le fleuve, et leur flotte, et le port,
Sont des champs de carnage où triomphe la mort.
Oh ! combien d'actions, combien d'exploits célèbres
Sont demeurés sans gloire au milieu des ténèbres,
Où chacun, seul témoin des grands coups qu'il donnait,
Ne pouvait discerner où le sort inclinait !
J'allais de tous côtés encourager les nôtres,
Faire avancer les uns et soutenir les autres,
Ranger ceux qui venaient, les pousser à leur tour,
Et ne l'ai pu savoir jusques au point du jour.
Mais enfin sa clarté montre notre avantage ;
Le More voit sa perte, et perd soudain courage,
Et, voyant un renfort qui nous vient secourir,
L'ardeur de vaincre cède à la peur de mourir.
Ils gagnent leurs vaisseaux, ils en coupent les câbles,

Nous laissent pour adieux des cris épouvantables,
Font retraite en tumulte, et sans considérer
Si leurs rois avec eux peuvent se retirer.
Pour souffrir ce devoir, leur frayeur est trop forte :
Le flux les apporta, le reflux les remporte.
Cependant que leurs rois, engagés parmi nous,
Et quelque peu des leurs, tous percés de nos coups,
Disputent vaillamment et vendent bien leur vie.
À se rendre moi-même en vain je les convie ;
Le cimeterre au poing ils ne m'écoutent pas :
Mais voyant à leurs pieds tomber tous leurs soldats,
Et que seuls désormais en vain ils se défendent,
Ils demandent le chef ; je me nomme, ils se rendent.
Je vous les envoyai tous deux en même temps,
Et le combat cessa faute de combattants.

P. CORNEILLE [1].

La mort d'Hyppolite.

À peine nous sortions des portes de Trézène,
Il était sur son char ; ses gardes affligés
Imitaient son silence, autour de lui rangés.
Il suivait tout pensif le chemin de Mycènes,
Sa main sur les chevaux laissait flotter les rênes ;
Ses superbes coursiers, qu'on voyait autrefois
Pleins d'une ardeur si noble obéir à sa voix,
L'œil morne maintenant et la tête baissée,
Semblaient se conformer à sa triste pensée.
Un effroyable cri, sorti du sein des flots,
Des airs, en ce moment, a troublé le repos ;
Et du sein de la terre une voix formidable
Répond, en gémissant, à ce cri redoutable.

1. *Le Cid*, Acte III, scène III.

Jusqu'au fond de nos cœurs notre sang s'est glacé :
Des coursiers attentifs le crin s'est hérissé.
Cependant, sur le dos de la plaine liquide,
S'élève à gros bouillons une montagne humide.
L'onde approche, se brise, et vomit à nos yeux,
Parmi des flots d'écume un monstre furieux.
Son front large est armé de cornes menaçantes ;
Tout son corps est couvert d'écailles jaunissantes :
Indomptable taureau, dragon impétueux,
Sa croupe se recourbe en replis tortueux ;
Ses longs mugissements font trembler le rivage.
Le ciel, avec horreur, voit ce monstre sauvage ;
La terre s'en émeut, l'air en est infecté :
Le flot qui l'apporta recule épouvanté.
Tout fuit ; et, sans s'armer d'un courage inutile,
Dans le temple voisin chacun cherche un asile.
Hippolyte lui seul, digne fils d'un héros,
Arrête ses coursiers, saisit ses javelots,
Pousse au monstre, et d'un dard lancé d'une main sûre,
Il lui fait dans le flanc une large blessure.
De rage et de douleur le monstre bondissant
Vient au pied des chevaux tomber en mugissant,
Se roule, et leur présente une gueule enflammée
Qui les couvre de feu, de sang et de fumée.
La frayeur les emporte, et sourds à cette fois,
Ils ne connaissent plus ni le frein ni la voix.
En efforts impuissants leur maître se consume ;
Ils rougissent le mors d'une sanglante écume.
On dit qu'on a vu même, en ce désordre affreux,
Un dieu, qui d'aiguillons pressait leurs flancs poudreux.
A travers les rochers, la peur les précipite ;
L'essieu crie et se rompt : l'intrépide Hippolyte
Voit voler en éclats tout son char fracassé ;
Dans les rênes lui-même il tombe embarrassé.

Excusez ma douleur. Cette image cruelle
Sera pour moi de pleurs une source éternelle :
J'ai vu, seigneur, j'ai vu votre malheureux fils
Traîné par les chevaux que sa main a nourris.
Il veut les rapppeller, et sa voix les effraie ;
Ils courent : tout son corps n'est bientôt qu'une plaie.
De nos cris douloureux la plaine retentit.
Leur fougue impétueuse enfin se ralentit :
Ils s'arrêtent non loin de ces tombeaux antiques
Où des rois, ses aïeux, sont les froides reliques.
Je cours, en soupirant, et sa garde me suit :
De son généreux sang la trace nous conduit ;
Les rochers en sont teints : les ronces dégoûtantes
Portent de ses cheveux les dépouilles sanglantes.
J'arrive, je l'appelle ; et, me tendant la main,
Il ouvre un œil mourant qu'il referme soudain :
« Le ciel, dit-il, m'arrache une innocente vie :
Prends soin, après ma mort, de la triste Aricie.
Cher ami, si mon père, un jour désabusé,
Plaint le malheur d'un fils faussement accusé,
Pour apaiser mon sang et mon ombre plaintive,
Dis-lui qu'avec douceur il traite sa captive ;
Qu'il lui rende... A ces mots, ce héros expiré
N'a laissé dans mes bras qu'un corps défiguré,
Triste objet où des dieux triomphe la colère,
Et que méconnaîtrait l'œil même de son père.

RACINE [1].

Immortalité.

Je te salue, ô Mort, libérateur céleste !
Tu ne m'apparais point sous cet aspect funeste
Que t'a prêté longtemps l'épouvante ou l'erreur ;

1. *Phèdre*, Acte V, scène VI.

Ton bras n'est point armé d'un glaive destructeur ;
Ton front n'est point cruel ; ton œil n'est point perfide
Au secours des douleurs un Dieu clément te guide ;
Tu n'anéantis pas ; tu délivres ! Ta main,
Céleste messager, porte un flambeau divin :
Quand mon œil fatigué se ferme à la lumière,
Tu viens d'un jour plus pur inonder ma paupière ;
Et l'espoir près de toi rêvant sur un tombeau,
Appuyé sur la foi, m'ouvre un monde plus beau !
Viens donc, viens détacher mes chaînes corporelles ;
Viens, ouvre ma prison ; viens, prête-moi tes ailes.
Que tardes-tu ? parais ; que je m'élance enfin
Vers cet astre inconnu, mon principe et ma fin.
Qui m'en a détaché ? qui suis-je, et que dois-je être ?
Je meurs, et ne sais pas ce que c'est que de naître ;
Toi qu'en vain j'interroge, esprit, hôte inconnu,
Avant de m'animer, quel ciel habitais-tu ?
Quel pouvoir t'a jeté sur ce globe fragile ?
Quelle main t'enferma dans ta prison d'argile ?
Par quels nœuds étonnants, par quels secrets rapports
Le corps tient-il à toi comme tu tiens au corps ?
Quel jour séparera l'âme de la matière ?
Pour quel nouveau palais quitteras-tu la terre ?
As-tu tout oublié ? Par delà le tombeau
Vas-tu renaître encor dans un oubli nouveau ?
Vas-tu recommencer une semblable vie,
Ou dans le sein de Dieu, ta source et ta patrie,
Affranchi pour jamais de tes liens mortels,
Vas-tu jouir enfin de tes droits éternels ?
Vain espoir ! s'écriera le troupeau d'Épicure,
Et celui dont la main disséquant la nature,
Dans un coin du cerveau nouvellement décrit,
Voit penser la matière et végéter l'esprit ;
Insensé ! diront-ils, que trop d'orgueil abuse,

Regarde autour de toi : tout commence et tout s'use,
Tout marche vers un terme, et tout naît pour mourir ;
Dans ces prés jaunissants tu vois la fleur languir ;
Tu vois, dans ces forêts, le cèdre au front superbe
Sous le poids de ses ans tomber, ramper sous l'herbe ;
Dans leurs lits desséchés tu vois les mers tarir ;
Les cieux même, les cieux commencent à pâlir ;
Cet astre dont le temps a caché la naissance,
Le soleil, comme nous, marche à sa décadence ;
Et dans les cieux déserts les mortels éperdus
Le chercheront un jour et ne le verront plus !
Tu vois autour de toi dans la nature entière
Les siècles entasser poussière sur poussière,
Et le temps, d'un seul pas confondant ton orgueil,
De tout ce qu'il produit devenir le cercueil.
Et l'homme, et l'homme seul, ô sublime folie !
Au fond de son tombeau croit retrouver la vie,
Et dans le tourbillon au néant emporté,
Abattu par le temps, rêve l'éternité !
Qu'un autre vous réponde, ô sages de la terre !
Laissez-moi mon erreur : j'aime, il faut que j'espère ;
Notre faible raison se trouble et se confond.
Oui, la raison se tait ; mais l'instinct vous répond.
Pour moi, quand je verrais dans les célestes plaines
Les astres s'écartant de leurs routes certaines,
Dans les champs de l'éther l'un par l'autre heurtés,
Parcourir au hasard les cieux épouvantés ;
Quand j'entendrais gémir et se briser la terre,
Quand je verrais son globe errant et solitaire,
Flottant loin des soleils, pleurant l'homme détruit,
Se perdre dans les champs de l'éternelle nuit ;
Et quand, dernier témoin de ces scènes funèbres,
Entouré du chaos, de la mort, des ténèbres,
Seul, je serais debout, seul, malgré mon effroi,

Être infaillible et bon, j'espérerais en toi,
Et certain du retour de l'éternelle aurore,
Sur les mondes détruits, je t'attendrais encore !

LAMARTINE.

La Conscience.

Lorsque avec ses enfants vêtus de peaux de bêtes,
Échevelé, livide au milieu des tempêtes,
Caïn se fut enfui de devant Jéhova,
Comme le soir tombait, l'homme sombre arriva
Au bas d'une montagne en une grande plaine ;
Sa femme fatiguée et ses fils hors d'haleine
Lui dirent : « Couchons-nous sur la terre et dormons. »
Caïn, ne dormant pas, songeait au pied des monts.
Ayant levé la tête, au fond des cieux funèbres,
Il vit un œil tout grand ouvert dans les ténèbres,
Et qui le regardait dans l'ombre fixement.
« Je suis trop près », dit-il avec un tremblement.
Il réveilla ses fils dormants, sa femme lasse,
Et se remit à fuir sinistre dans l'espace.
Il marcha trente jours, il marcha trente nuits.
Il allait, muet, pâle et frémissant aux bruits,
Furtif, sans regarder derrière lui, sans trêve,
Sans repos, sans sommeil ; il atteignit la grève
Des mers dans le pays qui fut depuis Assur.
« Arrêtons-nous, dit-il, car cet asile est sûr.
Restons-y. Nous avons du monde atteint les bornes. »
Et comme il s'asseyait, il vit dans les cieux mornes
L'œil à la même place au fond de l'horizon.
Alors il tressaillit en proie au noir frisson.
« Cachez-moi ! » cria-t-il ; et le doigt sur la bouche,
Tous ses fils regardaient trembler l'aïeul farouche.

Caïn dit à Jabel, père de ceux qui vont
Sous des tentes de poil dans le désert profond :
« Étends de ce côté la toile de la tente. »
Et l'on développa la muraille flottante ;
Et quand on l'eut fixée avec des poids de plomb :
« Vous ne voyez plus rien ? dit Tsilla, l'enfant blond,
La fille de ses fils, douce comme l'aurore ;
Et Caïn répondit : « Je vois cet œil encore ! »
Jubal, père de ceux qui passent dans les bourgs
Soufflant dans des clairons et frappant des tambours,
Cria : « Je saurai bien coustruire une barrière. »
Il fit un mur de bronze et mit Caïn derrière.
Et Caïn dit : « Cet œil me regarde toujours ! »
Hénoch dit : « Il faut faire une enceinte de tours
Si terrible que rien ne puisse approcher d'elle.
Bâtissons une ville avec sa citadelle,
Bâtissons une ville, et nous la fermerons. »
Alors Tubalcaïn, père des forgerons,
Construisit une ville énorme et surhumaine.
Pendant qu'il travaillait, ses frères dans la plaine
Chassaient les fils d'Énos et les enfants de Seth;
Et l'on crevait les yeux à quiconque passait ;
Et le soir on lançait des flèches aux étoiles.
Le granit remplaça la tente aux murs de toiles,
On lia chaque bloc avec des nœuds de fer,
Et la ville semblait une ville d'enfer ;
L'ombre des tours faisait la nuit dans les campagnes.
Ils donnèrent aux murs l'épaisseur des montagnes ;
Quand ils eurent fini de clore et de murer,
Sur la porte on grava : « Défense à Dieu d'entrer. »
On mit l'aïeul au centre en une tour de pierre ;
Et lui restait lugubre et hagard. — « O mon père !
L'œil a-t-il disparu, « dit en tremblant Tsilla.
Et Caïn : répondit : « Non, il est toujours là. »

Alors il dit : « Je veux habiter sous la terre,
Comme dans son sépulcre un homme solitaire ;
Rien ne me verra plus, je ne verrai plus rien. »
On fit donc une fosse, et Caïn dit : « C'est bien ! »
Puis il descendit seul, sous cette voûte sombre ;
Quand il se fut assis sur sa chaise dans l'ombre
Et qu'on eut sur son front fermé le souterrain,
L'œil était dans la tombe et regardait Caïn.

V. HUGO.

Waterloo.

Le soir tombait, la lutte était ardente et noire.
Il avait l'offensive et presque la victoire ;
Il tenait Wellington acculé sur un bois.
Sa lunette à la main, il observait parfois
Le centre du combat, point obscur où tressaille
La mêlée, effroyable et vivante broussaille,
Et parfois l'horizon, sombre comme la mer.
Soudain, joyeux, il dit : Grouchy ! — C'était Blücher !
L'espoir changea de camp, le combat changea d'âme.
La mêlée en hurlant grandit comme une flamme.
La batterie anglaise écrasa nos carrés.
La plaine où frissonnaient les drapeaux déchirés
Ne fut plus, dans les cris des mourants qu'on égorge
Qu'un grouffre flamboyant, rouge comme une forge ;
Gouffre où les régiments, comme des pans de murs,
Tombaient, ou se couchaient comme des épis murs
Les hauts tambours-majors aux panaches énormes,
Où l'on entrevoyait des blessures difformes !
Carnage affreux ! moment fatal ! l'homme inquiet
Sentit que la bataille entre ses mains pliait.
Derrière un mamelon la garde était massée,

La garde, espoir suprême et suprême pensée !
— Allons ! faites donner la garde, cria-t-il. —
Et Lanciers, Grenadiers aux guêtres de coutil,
Dragons que Rome eût pris pour des légionnaires,
Cuirassiers, Canonniers qui traînaient des tonnerres,
Portant le noir colback ou le casque poli,
Tous, ceux de Friedland et ceux de Rivoli,
Comprenant qu'ils allaient mourir dans cette fête,
Saluèrent leur dieu, debout dans la tempête.
Leur bouche, d'un seul cri, dit : Vive l'empereur !
Puis, à pas lents, musique en tête, sans fureur,
Tranquille, souriant à la mitraille anglaise,
La garde impériale entra dans la fournaise.
Hélas ! Napoléon, sur sa garde penché,
Regardait, et, sitôt qu'ils avaient débouché
Sous les sombres canons crachant des jets de soufre,
Voyait, l'un après l'autre, en cet horrible gouffre,
Fondre ces régiments de granit et d'acier,
Comme fond une cire au souffle d'un brasier.
Ils allaient, l'arme au bras, front haut, graves, stoïques,
Pas un ne recula. Dormez, morts héroïques !
Le reste de l'armée hésitait sur leurs corps,
Et regardait mourir la garde. — C'est alors
Qu'élevant tout à coup sa voix désespérée,
La Déroute, géante à la face effarée,
Qui, pâle, épouvantant les plus fiers bataillons,
Changeant subitement les drapeaux en haillons,
A de certains moments, spectre fait de fumées,
Se lève grandissante au milieu des armées,
La Déroute apparut au soldat qui s'émeut,
Et se tordant les bras, cria : Sauve qui peut !
Sauve qui peut ! affront ! horreur ! toutes les bouches
Criaient ; à travers champs, fous, éperdus, farouches,
Comme si quelque souffle avait passé sur eux,

Parmi les lourds caissons et les fourgons poudreux,
Roulant dans les fossés, se cachant dans les seigles,
Jetant shakos, manteaux, fusils, jetant les aigles,
Sous les sabres prussiens, ces vétérans, ô deuil !
Tremblaient, hurlaient, pleuraient, couraient ! — En un
[clin d'œil,
Comme s'envole au vent une paille enflammée,
S'évanouit ce bruit qui fut la grande armée,
Et cette plaine, hélas ! où l'on rêve aujourd'hui,
Vit fuir ceux devant qui l'univers avait fui !
Quarante ans sont passés, et ce coin de la terre,
Waterloo, ce plateau funèbre et solitaire,
Ce champ sinistre où Dieu mêla tant de néants,
Tremble encor d'avoir vu la fuite des géants !

V. Hugo.

Le paysan du Danube.

Il ne faut point juger des gens sur l'apparence.
Le conseil en est bon ; mais il n'est pas nouveau.
Jadis l'erreur du souriceau
Me servit à prouver le discours que j'avance :
J'ai, pour le fonder à présent,
Le bon Socrate, Ésope, et certain paysan
Des rives du Danube, homme dont Marc-Aurèle
Nous fait un portrait fort fidèle.
On connaît les premiers : quant à l'autre, voici
Le personnage en raccourci.
Son menton nourrissait une barbe touffue ;
Toute sa personne velue
Représentait un ours, mais un ours mal léché :
Sous un sourcil épais il avait l'œil caché,
Le regard de travers, nez tortu, grosse lèvre,
Portait sayon de poil de chèvre,

Et ceinture de joncs marins.
Cet homme ainsi bâti fut député des villes
Que lave le Danube. Il n'était point d'asiles
Où l'avarice des Romains
Ne pénétrât alors, et ne portât les mains.
Le député vint donc, et fit cette harangue :
Romains, et vous sénat assis pour m'écouter,
Je supplie avant tout les dieux de m'assister.
Veuillent les immortels, conducteurs de ma langue,
Que je ne dise rien qui doive être repris !
Sans leur aide, il ne peut entrer dans les esprits
Que tout mal et toute injustice :
Faute d'y recourir, on viole leurs lois.
Témoin nous que punit la romaine avarice :
Rome est, par nos forfaits, plus que par ses exploits,
L'instrument de notre supplice.
Craignez, Romains, craignez que le ciel quelque jour
Ne transporte chez vous les pleurs et la misère ;
Et mettant en nos mains, par un juste retour,
Les armes dont se sert sa vengeance sévère,
Il ne vous fasse, en sa colère,
Nos esclaves à votre tour.
Et pourquoi sommes-nous les vôtres ? Qu'on me die
En quoi vous valez mieux que cent peuples divers.
Quel droit vous a rendus maîtres de l'univers ?
Pourquoi venir troubler une innocente vie ?
Nous cultivions en paix d'heureux champs ; et nos mains
Étaient propres aux arts, ainsi qu'au labourage.
Qu'avez-vous appris aux Germains ?
Ils ont l'adresse et le courage :
S'ils avaient eu l'avidité,
Comme vous, et la violence,
Peut-être en votre place ils auraient la puissance,
Et sauraient en user sans inhumanité.

Celle que vos préteurs ont sur nous exercée
N'entre qu'à peine en la pensée.
La majesté de vos autels
Elle-même en est offensée ;
Car sachez que les immortels
Ont les regards sur nous. Grâces à vos exemples,
Ils n'ont devant les yeux que des objets d'horreur,
De mépris d'eux et de leurs temples,
D'avarice qui va jusques à la fureur.
Rien ne suffit aux gens qui nous viennent de Rome :
La terre et le travail de l'homme
Font pour les assouvir des efforts superflus.
Retirez-les : on ne veut plus
Cultiver pour eux les campagnes.
Nous quittons les cités, nous fuyons aux montagnes ;
Nous laissons nos chères compagnes ;
Nous ne conversons plus qu'avec des ours affreux,
Découragés de mettre au jour des malheureux,
Et de peupler pour Rome un pays qu'elle opprime.
Quant à nos enfants déjà nés,
Nous souhaitons de voir leurs jours bientôt bornés :
Vos préteurs au malheur nous font joindre le crime.
Retirez-les : ils ne nous apprendront
Que la mollesse et que le vice ;
Les Germains comme eux deviendront
Gens de rapine et d'avarice.
C'est tout ce que j'ai vu dans Rome à mon abord.
N'a-t-on point de présent à faire,
Point de pourpre à donner ; c'est en vain qu'on espère
Quelque refuge aux lois : encor leur ministère
A-t-il mille longueurs. Ce discours, un peu fort,
Doit commencer à vous déplaire.
Je finis. Punissez de mort
Une plainte un peu trop sincère.

A ces mots, il se couche ; et chacun étonné
Admire le grand cœur, le bon sens, l'éloquence
Du sauvage ainsi prosterné.
On le créa patrice ; et ce fut la vengeance
Qu'on crut qu'un tel discours méritait. On choisit
D'autres préteurs ; et par écrit,
Le sénat demanda ce qu'avait dit cet homme,
Pour servir de modèle aux parleurs à venir.
On ne sut pas longtemps à Rome
Cette éloquence entretenir.

La Fontaine.

Le meunier, son fils et l'âne.

J'ai lu dans quelque endroit qu'un meunier et son fils,
L'un vieillard, l'autre enfant, non pas des plus petits,
Mais garçon de quinze ans, si j'ai bonne mémoire,
Allaient vendre leur âne un certain jour de foire.
Afin qu'il fût plus frais et de meilleur débit,
On lui lia les pieds, on vous le suspendit,
Puis cet homme et son fils le portent comme un lustre.
Pauvres gens, idiots, couple ignorant et rustre !
Le premier qui les vit de rire s'éclata :
Quelle farce, dit-il, vont jouer ces gens-là ?
Le plus âne des trois n'est pas celui qu'on pense.
Le meunier, à ces mots, connaît son ignorance.
Il met sur pied sa bête, et la fait détaler.
L'âne qui goûtait fort l'autre façon d'aller,
Se plaint en son patois : le meunier n'en a cure,
Il fait monter son fils, il suit, et d'aventure,
Passent trois bons marchands ; cet objet leur déplut.
Le plus vieux, au garçon s'écria tant qu'il put :
Oh là ! oh ! descendez, que l'on ne vous le dise,
Jeune homme qui menez laquais à barbe grise,

24

C'était à vous de suivre, au vieillard de monter.
Messieurs, dit le meunier, il faut vous contenter.
L'enfant met pied à terre, et puis le vieillard monte.
Quand trois filles passant, l'une dit : C'est grand'honte
Qu'il faille voir ainsi clocher ce jeune fils
Tandis que ce nigaud, comme un Évêque assis,
Fait le veau sur son âne, et pense être bien sage.
Il n'est, dit le meunier, plus de veaux à mon âge,
Passez votre chemin, la fille, et m'en croyez.
Après maints quolibets coup sur coup renvoyés,
L'homme crut avoir tort et mit son fils en croupe.
Au bout de trente pas, une troisième troupe
Trouve encore à gloser. L'un dit : Ces gens sont fous,
Le baudet n'en peut plus, il mourra sous leurs coups.
Hé quoi ! charger ainsi cette pauvre bourrique ?
N'ont-ils donc point pitié de leur vieux domestique?
Sans doute qu'à la foire ils vont vendre sa peau.
Parbleu ! dit le meunier, est bien fou du cerveau
Qui prétend contenter tout le monde et son père.
Essayons toutefois si par quelque manière
Nous en viendrons à bout : Ils descendent tous deux.
L'âne se prélassant marche seul devant eux.
Un quidam les rencontre et dit : Est-ce la mode
Que baudet aille à l'aise, et meunier s'incommode ?
Qui de l'âne ou du maître est fait pour se lasser ?
Je conseille à ces gens de le faire enchâsser,
Ils usent leurs souliers et conservent leur âne;
Nicolas au rebours, car quand il va voir Jeanne,
Il monte sur sa bête, et la chanson le dit.
Beau trio de baudets ! Le meunier repartit :
Je suis âne, il est vrai, j'en conviens, je l'avoue ;
Mais que dorénavant on me blâme, on me loue,
Qu'on dise quelque chose, on qu'on ne dise rien,
J'en veux faire à ma tête. Il le fit, et fit bien.

Quant à vous, suivez Mars, ou l'amour, ou le Prince,
Allez, venez, courez, demeurez en Province,
Prenez femme, abbaye, emploi, gouvernement,
Les gens en parleront, n'en doutez nullement.

La Fontaine.

LE SECRET DE LA RESPIRATION

COMMENT ON RESPIRE. — L'ART DE RESPIRER.

RESPIRATION

226. **Respirer, c'est vivre.** — Êtes-vous bien sûr de savoir respirer ? — Respirer ! mais je ne fais que cela depuis que je suis au monde ! Qu'est-ce donc que vivre, si ce n'est respirer, et voilà vingt ans, trente ans, cinquante ans que je vis.

Vous vivez... donc vous respirez ; ce n'est pas douteux. Vous vivez depuis cinquante ans... donc vous *savez* respirer ; c'est à voir.

Respirer, c'est vivre, voilà qui est clair ; mais il y a vivre et vivre, en doutez-vous ? Et si vivre et vivre venait de ce qu'il y a respirer et respirer ?

Que de gens traînent sur cette terre une existence mourante ! toujours anémiés, toujours languissants, juste assez vivants pour n'être pas morts. Une idée les fatigue, un raisonnement les accable, un repas les tue. Ni l'estomac, ni le cœur, ni la tête, rien ne va comme il faudrait. Les consultations se succèdent ; prenez du fer, dit la Faculté, nourrissez-vous de viandes saignantes, faites de l'exercice, reposez-vous, essayez de telles pilules, buvez de l'eau. Tout le *codex*.

Et le poumon, où en est-il ? Songe-t-on seulement à se demander comment respirent ces moribonds ? Respirer, c'est vivre, vous en convenez ; faites-les donc respirer et ils revivront. Pouvez-vous ne pas voir que le meilleur moyen de réparer la vie serait précisément d'en alimenter la source ?

Or nos anémiques respirent mal, ce n'est pas douteux.

Bourré de nourriture et de remèdes officiels, l'estomac des malheureuses victimes de la Faculté ressemble le plus souvent à un foyer de machine dont la grille serait surchargée de charbon. Un tirage énergique est nécessaire, et ce tirage n'a pas lieu parce que le poumon, qui seul le donne, fonctionne peu ou fonctionne mal. Dès lors, par la force même des choses, le comburant venant à manquer, le combustible reste en souffrance. On digère assez pour ne pas mourir, pas assez pour vivre. On respire assez pour ne pas être asphyxié, pas assez pour s'animer jusqu'au point où l'effort même physique devient aisé, jusqu'au point où une circulation active apportant au cerveau un sang plus riche, favorise la formation des images, et fournit par là même à l'intelligence, toujours plus abondants, les matériaux sur lesquels elle travaille pour en faire jaillir la pensée.

227. **Une cure trop négligée.** — Que ne pense-t-on davantage à mettre à profit les vivifiantes ressources d'une respiration rationnelle ! Cultivez-le l'art qui donne la vie, guérissez-vous, fortifiez-vous, devenez, à peu de frais et à coup sûr, des hommes nouveaux. Apprenez à respirer, vous surtout qui manquez du stimulant de la vie active au grand air. Si vous respirez bien, vous échapperez à la plupart des infirmités de la vie sédentaire ; sans même vous en douter, par le seul fait de la respiration, vous développerez une activité intérieure qui vous vaudra, à l'insu de tous et de vous-même, un exercice salutaire ; car, ne l'oubliez pas, un des avantages de la marche, de la gymnastique, est précisément d'obliger à bien respirer. A qui possède l'art de la respiration, le mouvement n'est plus indispensable, pour faire de l'air pur le *pabulum vitæ*... Pendant que le corps repose, le poumon travaille. Cela a son prix.

Mais, peut-être jouiriez-vous d'une santé brillante, n'étaient les fatigues quotidiennes que vous impose la parole

publique. Vous êtes, cher lecteur, professeur, avocat, prédicateur ; quatre heures durant vous travaillez à faire pénétrer dans l'intelligence de vos élèves les vérités qui sont l'objet de votre enseignement ; trois quarts d'heure, vous faites votre possible pour envoyer la parole de Dieu jusqu'aux derniers rangs d'un vaste auditoire. Décidément c'est trop ; le larynx s'irrite, la voix faiblit. Vite des remèdes ; des pastilles en hiver, des inhalations en été ; Géraudel et Cauterets. Que d'ennuis, que de dépenses et quels résultats !

On essaie de toutes les cures, des plus difficiles surtout et des plus coûteuses ; calculez, si vous le pouvez, la fortune des fabricants de spécifiques ; admirez la prospérité croissante des villes d'eaux. Il n'est qu'une cure à laquelle tout ce monde de parleurs fatigués — professeurs, chanteurs, avocats, prédicateurs, ne songe pas ou qu'il méprise, — la seule cependant, qui ne coûte rien, la seule dont on ait tout à espérer et rien à craindre, — la cure d'air, la respiration.

Qui respire bien, — c'est un fait dont il dépend de vous de vérifier l'exactitude, — qui respire bien parle sans fatigue et chante sans effort. Regardez plutôt et écoutez. Voyez ce petit enfant : il a crié, pleuré à tue-tête des heures et des heures. Y paraît-il seulement ? — Écoutez ce petit oiseau : il a chanté à plein gosier des mois et des mois. Saisissez-vous dans sa voix la moindre indication de fatigue ? Pourquoi cette immunité ? D'où vient chez l'enfant et chez l'oiseau cette endurance extraordinaire ? On respire bien dans les nids et dans les berceaux. Tout est là.

228. **Respirons de notre mieux.**— A l'œuvre donc. Respirons de notre mieux ; il y va de nos intérêts les plus chers, de ceux de notre ministère comme de ceux de notre santé. Ne nous y trompons pas, en effet, si nous continuons à mal respirer, c'est, à échéance plus ou moins longue, l'estomac

délabré, le poumon ramolli, la parole paralysée, le chant impossible ; si au contraire, nous faisons de sérieux efforts pour bien respirer, c'est, sur toute la ligne, une amélioration immédiate, annonce d'une rénovation rapide, qui peut devenir complète et durable. Le cerveau retrouvera sa puissance, l'estomac sa vigueur, le poumon son élasticité. La conception gagnera en netteté et en profondeur ; la voix plus puissante et plus sonore portera plus loin notre parole et plus haut notre prière. Si la vie de chœur est pour nous obligatoire, ses exercices, loin d'être une corvée redoutable, constitueront une gymnastique agréable et salutaire.

C'est donc décidé, nous ferons tout pour bien respirer ; mais encore faut-il, pour que notre bonne volonté ne s'égare pas, que l'on nous conseille, que l'on nous dirige. Où lire des règles, où trouver des maîtres ? Où sont les livres, où sont les modèles ? Qui nous enseignera l'art de respirer ? Qui nous enseignera ? — La nature et les hommes. Il fut un temps où chacun de nous respirait à merveille ; on respire à la perfection, nous l'avons dit, dans les berceaux. Sur combien de points, hélas, la vie nous déforme. Ce n'est pas seulement dans l'ordre surnaturel que le vrai progrès consiste à redevenir tout petits. — Il est des hommes, des spécialistes, pour qui les lois de la respiration n'ont pas de mystères. Vous n'avez pas leurs écrits ; mais on peut les résumer pour vous. Vous aurez toujours sous les yeux un berceau ; là est le modèle. Vous pourrez lire les pages suivantes ; elles formulent des lois.

CHAPITRE XI

COMMENT ON RESPIRE

229. **La cage thoracique.** — Les organes de la respiration sont contenus dans la poitrine ou thorax. Ces noms désignent la grande cavité formée et circonscrite postérieurement par la colonne vertébrale, latéralement par les côtes et les muscles intercostaux, antérieurement par le sternum, en bas par le diaphragme, en haut par la base du cou. Chacune des douze côtes étant un peu plus courte que celle qui se trouve au-dessous, il s'ensuit que la poitrine considérée dans son ensemble a la forme d'un cône. En d'autres termes, la poitrine est beaucoup plus large du bas que du haut. La cavité thoracique présente la double particularité d'être hermétiquement close, et d'avoir des parois mobiles.

Close, elle l'est si parfaitement qu'elle se trouve dans les conditions d'un récipient dans lequel on aurait fait le vide absolu. « Il en résulte, dit M. Beaunis, que la pression atmosphérique ne peut agir sur la surface extérieure des organes qu'elle contient (poumon et cœur), tandis qu'elle agit sur leur surface interne, soit directement (poumon), soit par l'intermédiaire du sang (cœur et gros vaisseaux) ; aussi la face externe de ces organes, en contact avec la face interne de la paroi thoracique, s'accole intimement à cette paroi, et en suit tous les mouvements d'expansion et de rétraction ».

230. **Mouvement des côtes.** — Les parties essentiellement mobiles du thorax sont les côtes et le diaphragme. Les côtes, à l'exception des deux inférieures appelées côtes flottantes, exécutent un mouvement d'élévation et d'abaissement assez semblable à celui d'une anse mobile autour de ses points d'attache, sur la colonne et sur le sternum. « Laissez tomber vos bras, écrit M. Paul Bert, avec les mains jointes, puis ramassez-les à l'horizontale, en faisant légèrement tourner vos coudes en dehors ; vous avez ainsi exactement reproduit le mouvement des côtes [1] ». — Le mouvement d'élévation est dû à la contraction des muscles externes qui unissent les côtes ou entre elles, ou à la colonne vertébrale, ou aux épaules, ou aux omoplates. Le mouvement d'abaissement qui ne peut pas ne pas commencer dès que les muscles externes se relâchent, — les côtes tendant à reprendre leur ancienne position en vertu de leur propre poids, — s'achève sous l'action des muscles internes qui unissent les côtes ou entre elles, ou avec l'anneau osseux appelé pelvis, situé entre la colonne vertébrale et les extrémités inférieures. Le résultat de ce mécanisme est d'augmenter et de diminuer alternativement les dimensions de la cavité thoracique, d'arrière en avant et d'un côté à l'autre, l'augmentation répondant à l'élévation des côtes, et la diminution à leur abaissement.

231. **Jeu du diaphragme.** — Diaphragme est un mot grec qui signifie séparation ; et certes on ne saurait en trouver un meilleur pour désigner le muscle large et puissant dont la mission est de séparer la poitrine de l'abdomen, et qui forme en réalité, entre l'une et l'autre, une cloison mobile d'une très grande solidité. Au repos le diaphragme a la forme d'un bassin, mais d'un bassin renversé. Sous l'action des fibres qui, du centre rayonnent en tous sens vers les

1. *Leçon de zoologie*, 5e leçon, p. 161-170.

côtes et vers la colonne, il s'abaisse tout entier, refoulant l'estomac et les intestins ; et en même temps qu'il s'abaisse il s'aplatit sensiblement vers le centre, sans jamais cependant cesser d'être convexe dans le thorax et concave dans l'abdomen. Mais, dès que les fibres librement contractées se détendent, le diaphragme se voûte de nouveau et remonte, suivi dans ce mouvement par le retour de l'estomac et des intestins à leur position primitive. L'abaissement du diaphragme a pour résultat d'augmenter considérablement, dans le sens vertical, les dimensions de la cavité thoracique, et comme cet abaissement coïncide toujours plus ou moins avec l'élévation des côtes, il s'ensuit que le jeu normal des parois de la poitrine permet d'en augmenter les dimensions à des degrés divers, suivant trois directions à la fois : d'arrière en avant et d'un côté à l'autre par l'élévation des côtes, et de haut en bas par l'abaissement du diaphragme.

« On sait, dit le Dr Litten, que la dilatation inspiratoire du thorax, dans les conditions normales, est due seulement aux contractions du diaphragme et des intercostaux. Chez la femme, il faut y ajouter les scalènes. Chez l'homme, l'action du diaphragme dans ses portions musculaires est absolument prépondérante. A l'état de relâchement, il fait saillie dans la cavité thoracique ; à l'état de contraction, il s'aplatit en se dirigeant en bas. En même temps, et de ce fait, il se produit une saillie du creux épigastrique de la paroi abdominale et des parties inférieures du thorax. On désigne la respiration de l'homme sous le nom de costo-abdominale. Chez la femme, l'élargissement inspiratoire de la cage thoracique dépend moins de la contraction du diaphragme que de celle des intercostaux et des élévateurs des côtes. Pour cela, on désigne cette respiration sous le nom de respiration costale.

« On admet bien que, chez la femme, la respiration peut

prendre aussi le caractère abdominal, mais seulement dans la respiration très profonde et dans certaines conditions pathologiques. La dilatation inspiratoire du thorax intéresse bien tous ses diamètres, mais la principale augmentation de la capacité thoracique se fait aux dépens du diamètre longitudinal qui tient à l'abaissement et à l'enfoncement du diaphragme. Le rapetissement expiratoire de la cage thoracique est produit, dans les conditions normales, par le relâchement du diaphragme, des intercostaux et même des scalènes, de même aussi que par l'élasticité des poumons dont le volume diminue par le fait de l'air qui s'en échappe.

« On évalue la hauteur d'excursion du thorax, à l'état normal et à l'état pathologique, au moyen de méthodes connues qui permettent de juger d'une façon assez précise si elle est diminuée ou augmentée. Guttmann donne les chiffres suivants, les mensurations étant faites à la hauteur du mamelon chez un homme adulte : 7 à 8 centimètres dans la station debout, un demi-centimètre de moins dans la position assise, 2 centimètres de moins dans le décubitus horizontal [1]. »

231. **Les plèvres et les poumons.** — Entre la poitrine et les poumons se placent les plèvres. Représentez-vous une vessie ou un ballon dégonflés (2) et pressés contre le poumon de façon à l'enfermer comme dans une double enveloppe, et vous aurez une idée à peu près exacte de la forme et de la fonction de la plèvre. C'est un sac vide, sans ouverture, dont les faces internes sont rapprochées jusqu'au contact tandis que les faces externes se modèlent exactement sur les côtes qu'elles tapissent et sur le poumon qu'elles revêtent dans toute son étendue. La principale fonction des plèvres est de maintenir les poumons dans leur position

1. Dr Litten, de Berlin, *Des mouvements visibles du diaphragme dans la respiration normale*, cité dans *La Voix*, déc. 1895, p. 392-3.

2. Ou mieux encore un bonnet de nuit.

normale et de leur faciliter le travail de la respiration. Le sac pleural adhère fortement au poumon et il est vide de tout fluide aériforme ; que les côtes se soulèvent, entraînant la partie du sac qui les touche, en raison de ce vide, le sac suivra tout entier, attirant le poumon vers la cavité thoracique ; que les côtes reviennent à l'état normal, plèvre et poumon reprendront aussitôt leur position première. Les faces internes des plèvres, extrêmement lisses, sont rendues très glissantes par la présence, dans la cavité pleurale, d'une petite quantité de liquide lubrifiant. Que le moindre mouvement de bas en haut ou vice versa soit communiqué à l'appareil respiratoire, les deux faces intérieures se meuvent l'une sur l'autre sans frottement, et le poumon exécute avec la plus grande facilité le mouvement alternatif d'abaissement et d'élévation nécessaire à la respiration.

Au centre de la cavité thoracique sur laquelle ils se moulent,et dont ils occupent la partie de beaucoup la plus grande, n'en laissant qu'une portion relativement minime pour le cœur et les vaisseaux sanguins, se trouvent les organes essentiels de la respiration, les deux poumons. Leur forme est celle d'un cône irrégulier dont le sommet étroit et obtus se loge dans le cul-de-sac supérieur des plèvres, au niveau de la première côte, tandis que la base repose sur le diaphragme. Le droit, plus volumineux que le gauche, est divisé par deux scissures en trois lobes inégaux ; le gauche n'a que deux lobes et une scissure. Chaque lobe se subdivise en un nombre considérable de lobules polyédriques, à angles nets, épais de un centimètre environ, séparés les uns des autres par des cloisons de tissu lamineux ; chaque lobule enfin est formé par de petits amas de cellules à air, ou vésicules, ressemblant à des grappes de raisin et si nombreuses que les poumons d'un homme adulte n'en auraient pas moins de six cents millions (Browne), présentant une superficie totale d'environ cent cinquante mètres carrés.

Entre ces cellules, circule, s'épanouit, s'étale, le réseau aux mailles très resserrées des vaisseaux capillaires qui, par les dernières ramifications de l'artère pulmonaire, reçoivent le sang du cœur.

232. **Le tube aérien.** — L'air pénètre dans les poumons par la trachée et les bronches.

La trachée, longue d'environ douze centimètres et large de deux, est composée de seize à vingt anneaux cartilagineux placés les uns au-dessus des autres et unis entre eux par une membrane fibreuse. La forme générale est celle d'un cylindre comprimé par côté et aplati en arrière. La trachée est à la fois résistante, élastique et mobile, comme on peut le constater en la maniant à travers la peau. La résistance vient des cartilages, l'élasticité tient à la membrane fibreuse, la mobilité s'explique par la situation sur la ligne médiane du cou au devant de l'œsophage.

En pénétrant dans le thorax la trachée se devise en deux branches, l'une à droite, l'autre à gauche ; ces deux branches portent le nom de bronches. Chaque bronche, après être entrée dans le poumon de son propre côté se partage en autant de branches secondaires que le poumon compte de lobes. Les branches secondaires à leur tour, à l'intérieur de chaque lobe se divisent et se subdivisent en un nombre presque infini de branches de plus en plus petites, jusqu'à ce que leurs ramifications se terminent dans les cellules microscopiques à air, simples dilatations allongées d'environ six centièmes de millimètre, qui ont des parois arrondis — de huit à quinze — en cul-de-sac.

A mesure que les canaux aériens diminuent de volume les parois s'amincissent, c'est tout naturel. Les cartilages si résistants de la trachée, fermes encore dans les plus grosses branches, cèdent insensiblement la place à un tissu musculaire qui, diminuant sans cesse dans les branches

secondaires, finit par n'être, dans les cellules, qu'un tissu d'une extrême délicatesse, une simple pellicule d'un peu moins de un million de millimètre d'épaisseur [1].

334. **Dilatation et resserrement.**—Naturellement aussi en s'amincissant les parois des canaux s'assouplissent. Si les anneaux cartilagineux de la trachée et des grosses bronches offrent une résistance presque invincible aux poussées volontaires qui auraient pour but de les comprimer ou de les dilater, les membranes musculaires des ramifications bronchiques cèdent à un léger effort dans tous les sens, et les tissus des cellules sont d'une souplesse qui n'a d'égale que leur élasticité.

En fait rien ne modifie sensiblement le volume de la trachée et des bronches ouvertes en permanence et pénétrables à l'air, tandis qu'il suffit d'une simple contraction pour réduire notablement, pour fermer presque les ramifications bronchiques. Quant aux parois des cellules, elles obéissent docilement à toutes les compressions de la cage thoracique, comme à toutes les poussées de l'air inspiré.

Dans sa plus grande dilatation possible, après une inspiration qui donne à la poitrine tout le développement dont elle est susceptible, le tube aérien d'un homme adulte et bien développé peut avoir une capacité totale d'environ quatre litres et demi. Comprimé jusqu'à la dernière limite,

1. « Ainsi le sang contenu dans les capillaires est des deux côtés exposé à l'air, car il n'est séparé des cellules que par la pellicule délicate qui constitue la paroi du capillaire et par celle qui limite la cellule aérienne. Il suit de là que nulles conditions ne peuvent être plus favorables à un échange rapide entre les éléments gazeux du sang et ceux de l'air dans les cellules pulmonaires que celles qui sont réalisées dans les vaisseaux capillaires du poumon ; et, de la sorte, la structure de cet organe nous permet de comprendre nettement comment il se fait que la grande quantité de sang lancée dans la circulation pulmonaire est exposée à l'air en couches très minces sur une très large surface. » HUXLEY, p. 14.

après une expiration poussée jusqu'à épuisement de forces, il garde encore une capacité absolument irréductible d'un litre. A l'état normal d'équilibre et au repos, sa capacité est à peu près de deux litres et demi ; l'inspiration ordinaire l'augmentant d'un demi-litre à peine, cela donne pour le tube aérien doucement dilaté une capacité moyenne d'environ trois litres.

Or ce tube est ouvert en permanence ; l'air y entre donc librement et en sort de même. Nul vide n'est possible, nulle compression non plus. La moindre dilatation force l'air à entrer par le seul fait de la pression atmosphérique ; le plus léger resserrement l'oblige à sortir. L'appareil respiratoire reproduit exactement le jeu du soufflet : Ecartez les parois de ce dernier, l'air entre aussitôt, sous la pression atmosphérique rapprochez-les, il sort immédiatement, chassé par la compression. Le poumon s'emplit et se vide par un mécanisme identique.

335. **Modifications typiques de la capacité pulmonaire.** — La quantité d'air qu'il renferme subit donc nécessairement toutes les fluctuations de la cavité pulmonaire. Or les limites extrêmes de cette capacité sont comprises, — on s'en souvient, — entre mille et quatre mille cinq cents centimètres cubes, tandis que les limites moyennes oscillent entre 1500 et 3000. Il n'y aura donc jamais, quelque effort que l'on puisse faire, ni moins d'un litre d'air dans les poumons, ni plus de quatre litres et demi ; et il y en aura en moyenne durant la respiration régulière : après l'inspiration, environ trois litres ; après l'expiration, deux litres et demi seulement.

Retenons ces quatre modifications typiques de la capacité pulmonaire : après une expiration extrême, un litre ; — après une expiration ordinaire, deux litres et demi ; — après une inspiration ordinaire, trois litres ; — après une

inspiration extrême, quatre litres et demi. Naturellement la capacité absolue varie suivant les poitrines, mais les proportions ici indiquées ne changent pas ou changent très peu.

Les physiologistes ont donné le nom d'air *résidual* à la quantité d'air qui reste dans les poumons après une expiration extrême. Ils appellent air *supplémentaire* celui qu'y laisse en plus l'expiration ordinaire ; air *périodique*, celui qu'y ajoute, à intervalles réguliers, l'inspiration ordinaire ; air *complémentaire* enfin, celui qu'y surajoute extraordinairement l'inspiration extrême.

L'ensemble de toutes ces modifications de la capacité pulmonaire produit la respiration, qui n'est, en définitive, qu'un mouvement de va-et-vient imprimé à une certaine quantité d'air, tour à tour attiré par la dilatation et repoussé par le resserrement du poumon.

La respiration ainsi entendue consiste essentiellement en deux actes : l'inspiration et l'expiration. Le mécanisme de ces deux actes n'a plus de mystère pour qui a présentes à l'esprit les descriptions déjà lues de la cage thoracique, de la plèvre et des poumons. La cage thoracique, on ne peut pas l'avoir oublié, est essentiellement mobile ; la cavité de la plèvre est absolument vide d'air, et ses faces externes adhèrent intimement d'un côté à la cage, de l'autre au poumon ; le poumon est tout à fait passif, mais très élastique.

Impossible, par conséquent, de dilater la poitrine sans entraîner la face externe de la plèvre adhérente aux côtes ; impossible d'écarter un côté de la plèvre sans produire un vide dans le sac pleural ; impossible de produire un vide dans le sac pleural sans appeler l'air dans le poumon. Dès que la cage thoracique se soulève, l'air se précipite dans le tube aérien dilaté par le déplacement de la plèvre : c'est *l'inspiration.*

Mais à peine écartées, les parois de la poitrine tendent na-

turellement à reprendre leur position première, et les cellules pulmonaires, à peine dilatées, en vertu de leur propre élasticité font effort pour reprendre leur forme primitive. Le diaphragme remonte, les côtes retombent, les plèvres reviennent, les poumons se contractent, et l'air est chassé : c'est *l'expiration.*

L'expiration est suivie d'un court moment de repos après lequel l'inspiration recommence, et les mêmes actes de se reproduire indéfiniment et de se succéder dans le même ordre rythmique régulier : l'inspiration, l'expiration et un repos. [1]

336. **Les deux fins de la respiration.** — La respiration a un double but : l'un essentiel et permanent, introduire dans le sang de l'oxygène sans lequel nous ne pourrions pas vivre, et en chasser l'acide carbonique qui nous empoisonnerait s'il y était conservé [2] ; l'autre accidentel et transitoire, emmagasiner le souffle nécessaire à l'émission du chant ou de la parole.

Or — qui peut l'ignorer? — l'échange entre l'oxygène de l'air qui sans cesse nous ranime, et l'acide carbonique du sang qui à la longue nous tuerait, ne peut se faire qu'à travers les parois des cellules pulmonaires. Il est donc souverainement important, quand on respire, de faire en sorte que l'air périodique soit mis en contact avec la plus grande surface intérieure possible, puisque de la fidélité à cette

1. « Si l'on observe un homme adulte respirant avec calme dans la position assise, on verra que l'acte respiratoire se répètera de 13 à 15 fois par minute ». Huxley, p. 95.

2. « On évalue à 108 ou 110 mètres cubes l'air qui passe en 24 heures à travers les poumons d'un homme adulte, prenant peu ou point d'exercice. En chiffres ronds l'air qui a été respiré a gagné 5 °/₀ d'acide carbonique et perdu 5 °/₀ d'oxygène, ce qui élève à environ 5 mètres cubes la quantité de gaz absorbé dans l'organisme ou rejeté en 24 heures. La quantité de carbone ainsi éliminé journellement est assez nettement représentée par un morceau de charbon pur pesant 250 grammes. »

précaution dépendent réellement la santé ou la maladie, la vie ou la mort.

Normalement — prêtez l'oreille — la respiration est silencieuse. Le souffle qui suffit à me faire vivre ne suffit donc pas à me faire parler ou chanter. « L'air est à l'appareil vocal ce que les doigts sont au piano ; il faut que l'air le touche fortement pour qu'il résonne [1] . »

Parler en effet — nous le savons tous par expérience — parler suppose un effort : émettre un son n'est possible qu'à qui consent à faire une dépense de souffle supérieure à celle de la simple expiration. Mais on ne donne que ce que l'on a : dépenser plus, c'est posséder plus. De là, pour le parleur ou le chanteur, la nécessité d'augmenter sa provision d'air et de la renouveler souvent ; partant l'obligation d'utiliser le plus possible toute la capacité du tube aérien.

337. **Exigence commune.** — Les deux fins de la respiration ont donc une exigence commune, la dilatation de la cavité pulmonaire. Plus le poumon se dilate, plus s'augmente le contact vivifiant de l'air avec le sang à travers les parois des cellules ; plus devient abondante la provision d'air destinée à faire vibrer les cordes vocales.

Dilatez donc vos poumons, vous qui aspirez à bien vous porter et à bien dire. Respirez largement, profondément,

1. « Peut-être, continue M. Legouvé, quelques-uns de vous ont-ils entendu une harpe éolienne. Comment la fait-on vibrer? On la place dans une embrasure de porte... S'il n'y a que de l'air elle se tait ; dès que l'air se condense et devient du vent, les cordes résonnent. Eh bien ! le même phénomène se produit quand vous parlez. Vous conduisez, vous pressez l'air que renferment vos poumons, vous le poussez sur votre gosier, et c'est sous l'empire de ce choc que la parole se produit ! Mais qu'avez-vous fait alors ? Vous avez dépensé beaucoup plus d'air que vous ne le faites par le seul acte de la respiration ordinaire. La comparaison d'une source qui coule sans effort n'est plus juste ; il faut penser à l'eau qui jaillit sous le coup d'une pompe, et qui jaillit plus pressée, plus dense, plus rapide ! »

faites circuler à travers canaux et cellules un air sans cesse renouvelé ; à ce prix seulement vous aurez de la vie et vous aurez du souffle.

Mais le seul moyen pratique de dilater vos poumons, ne l'oubliez pas, c'est d'élargir votre poitrine ; le seul moyen d'activer la circulation de l'air, c'est de développer les mouvements du thorax.

Efforcez-vous donc, car tout est là, d'augmenter la capacité de la cage thoracique, en développant l'élasticité de ses parois mobiles.

Il est possible de développer légèrement cette capacité de bas en haut par l'élévation des côtes supérieures, sous les clavicules ; gardez-vous par conséquent de dédaigner la respiration *claviculaire.*

Il est possible et même facile de développer la capacité de la poitrine d'avant en arrière et latéralement par l'élévation des côtes inférieures ; vous auriez grand tort de ne pas tirer profit de la respiration *costale.*

Il est possible surtout et aisé de développer la capacité thoracique de haut en bas, par l'abaissement du diaphragme ; vous seriez impardonnable de ne pas utiliser la respiration *diaphragmatique.*

338. **Le plus irrationnel des modes de respiration.** — Le meilleur mode de respiration étant celui qui donne à la poitrine, dans tous les sens, le développement dont elle est susceptible, pour être parfaite, la respiration doit donc être tout à la fois, claviculaire, costale, et diaphragmatique.

On peut hardiment traiter de défectueuse toute respiration qui sacrifie, absolument et de parti pris, l'un quelconque des trois procédés de dilatation du thorax. Mais, de toutes les respirations possibles, la plus défectueuse est évidemment celle qui se contente de dilater le sommet du thorax, négligeant complètement le jeu des côtes inférieures et du diaphragme.

Défectueuse, la respiration exclusivement claviculaire l'est pour plusieurs motifs très graves : d'abord parce qu'elle est *insuffisante* : insuffisante pour la santé, — elle ne met en contact avec l'air pur et vivifiant du dehors que la minime partie de la surface pulmonaire ; insuffisante pour la parole, — elle n'emmagasine qu'une quantité d'air dérisoire qu'il faut sans cesse renouveler au risque de rendre le discours haletant, haché, insupportable.

Défectueuse ensuite parce qu'elle est *fatigante* : fatigante pour le thorax, tant à cause du nombre et de la masse des muscles antagonistes intéressés dans la lutte que de la résistance des parois à mouvoir et du poids des membres à soulever [1] ; fatigante pour le larynx qu'elle épuise en l'abaissant violemment à chaque inspiration, « au lieu que la respiration abdominale le laisse parfaitement immobile » [2].

Défectueuse enfin parce qu'elle est *dangereuse* : dangereuse pour tous, parce qu'en repoussant avec force vers le haut, au niveau de la racine du cou, les parois de la poitrine, elle comprime violemment les conduits dont la liberté est le plus essentielle à la santé, et qui se rencontrent tous en cet endroit : l'œsophage, la trachée et les gros vaisseaux qui portent le sang au cerveau et qui l'en ramènent ; dangereuse pour le chanteur en particulier, parce que de l'abaissement du larynx qu'elle impose, « résulte un dérangement de la coordination des cavités de résonance pharyngienne, d'où fatigue énorme de ces parties, et congestion inflammatoi-

1. Les côtes supérieures sont beaucoup plus courtes, moins libres et moins élastiques que les inférieures. Non seulement elles sont fixées à la colonne vertébrale comme ces dernières ; mais elles sont directement et fortement unies au sternum, et leurs cartilages, seule partie élastique, sont très courts. « Les omoplates et les clavicules qui supportent les bras, viennent encore mettre des obstacles à leur mobilité, et tout ce poids doit être soulevé, si l'inspiration commence dans cette région. » Browne, p. 186.

2. Gouguenheim et Lermoyez, p. 175.

re aboutissant à l'angine granuleuse [1]. » L'effort imposé au chanteur peut même être tel qu'il mette en péril de rupture ou de brisure certaines parties de la cage thoracique. Le cas de Rubini est bien connu qui se cassa la clavicule, dans un effort violent mais suivi de succès, pour donner le si bémol dans le récitatif de Pacini, du *Talisman*.

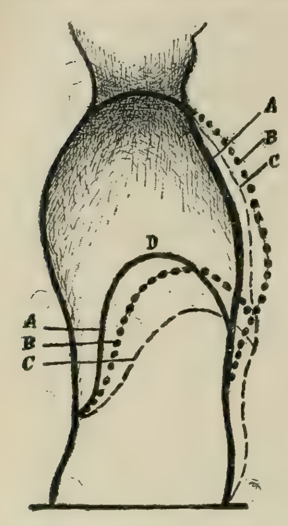


Fig. 9. Schéma représentant les mouvements de la partie antérieure du corps et du diaphragme, D : — après une respiration profonde, A, A ; — dans la respiration claviculaire, B, B ; — dans la respiration abdominale et costale, C, C.

339. **Le seul rationnel et le plus salutaire.** — A la respiration claviculaire, il convient donc, mieux que cela, il est nécessaire d'ajouter la respiration costale et diaphragmatique, les deux se séparent difficilement. L'aspiration profonde produit en effet simultanément l'élévation des côtes et l'abaissement du diaphragme, et les deux mouvements réunis constituent la respiration abdominale. Rien de plus naturel, rien de plus aisé, rien de plus salutaire que ce type de respiration. Voyez les oiseaux, ces chanteurs incomparables : pendant des heures entières ils modulent sans fatigue les sons les plus délicats, les plus variés. Et pourtant la structure de leur thorax rend la respiration claviculaire absolument impossible ; l'abdomen seul chez eux se dilate.

Veuillez maintenant vous souvenir que votre poitrine a la forme d'un cône, et que le poumon est notablement plus volumineux à la base qu'au sommet. Élever les côtes et

1. *Id.*, *ibid.*

abaisser le diaphragme, c'est donc augmenter notablement la capacité pulmonaire, et c'est attirer plus avant le principe de la vie, c'est développer sensiblement les ressources de la parole [1].

Considérez enfin qu'à leur base les poumons sont entourés de parties molles et élastiques ; constatez qu'il est facile d'opérer avec le diaphragme les mouvements de contraction et de relâchement les plus étendus ; convainquez-vous qu'il est aisé de développer et de contracter les côtes inférieures dans la plus large mesure ; acquérez par expérience la certitude que ces exercices peuvent être renouvelés indéfiniment sans fatigue ; voyez par vous-mêmes combien, dans cette partie du thorax, les mouvements sont larges, obéissants, élastiques.

Cela fait, vous serez bien forcés de convenir que, de tous les procédés de respiration, le plus rationnel, le plus excellent, est celui qui a principalement pour but d'utiliser en le fortifiant le jeu combiné des côtes et du diaphragme ; vous serez contraint d'avouer que la respiration parfaite et naturelle est essentiellement abdominale ; vous ne pourrez pas ne pas donner raison au physiologiste qui a dit : « Cette première règle de l'hygiène vocale qui ne tolère dans le chant que la seule respiration abdominale, doit être rigoureusement observée chez la femme et chez l'homme [2] » ; et vous

1. « Lorsque l'on fait une inspiration profonde, les respirations diaphragmatique et costale s'établissent presque ensemble et s'aident mutuellement, c'est-à-dire que le diaphragme se contracte et s'aplatit, et qu'immédiatement après les côtes s'étendent latéralement, avec cette différence cependant que, chez l'homme, l'action du diaphragme joue un rôle plus important que celle des côtes, tandis que, chez la femme, au contraire, le mouvement des côtes est plus grand que celui du diaphragme ». Browne, p. 49-50.

2. Gouguenheim, l. c., p. 173. Il y a, dit le Dr P. Hellat, des cavités de résonnance non seulement au dessus, mais au dessous du larynx. Parmi ces dernières, il faut compter la cage thoracique et les poumons. » Or de tous les types de respiration, celui qui favorise et utilise

serez inexcusable de ne pas chercher à développer, par tous les moyens à votre disposition, un mode de respiration sans lequel vous n'aurez jamais ni la plénitude de la santé, ni la perfection de l'éloquence dont vous êtes susceptible.

le plus les résonnances de la cage thoracique et des poumons, est incontestablement celui de la respiration abdominale. C'est donc à ce type que doit s'arrêter le chanteur. « Mes recherches ont établi, ajoute le même auteur, que la quantité d'air dont dispose la respiration thoracique équivaut à peu près à celle dont dispose la respiration diaphragmatique ; mais que toutes choses égales d'ailleurs, la respiration diaphragmatique est capable de soutenir le son plus longtemps. Au reste les expériences de Volkmann ont révélé ce fait que l'agrandissement de la cage thoracique dépend moins de la dilatation du thorax que de l'abaissement du diaphragme. « *La théorie de la respiration abdominale dans le chant*, communication faite à la section de laryngologie du congrès international de Moscou, par le Dr Hellat, de Saint-Pétersbourg, cité dans *la Voix*, mai 1898, p. 141-156.

CHAPITRE XII

L'ART DE RESPIRER

340. **Débarrassons-nous de ce qui gêne.**— Le premier devoir d'un homme soucieux de bien respirer est de supprimer tout ce qui gêne inutilement les mouvements réguliers de la cage thoracique.

Déchargeons d'abord nos épaules de tout fardeau superflu, pour ne pas ajouter aux embarras déjà si grands de la respiration claviculaire. Déposons par conséquent, avant de prendre la parole, nos pardessus et nos manteaux. Parler en chape, c'est peut-être très beau, mais c'est bien gênant.

Veillons ensuite, précaution essentielle, à laisser libre jeu à tous les muscles de l'abdomen. Regardons comme irrationnel et antihygiénique au dernier chef toute forme de vêtement qui a pour résultat de comprimer les côtes ou le diaphragme [1] . Méfions-nous des ceintures ; l'usage des bretelles n'est pas sans avantage pour l'orateur. Bien construites, les bretelles ne compriment sérieusement ni les épaules

1. « Nous nous bornerons, dit le docteur Browne, à rappeler ici aux dames qui s'imaginent qu'elles embellissent leur tournure en s'emprisonnant dans un corset qui les serre, que de telles pratiques exercent sur la respiration une influence néfaste dont l'importance varie avec l'intensité de la constriction et aussi avec le degré de rigidité du corset. Le spiromètre, qui est l'arbitre le plus digne de foi et le plus impartial qu'il soit possible d'imaginer, nous apprend que *le corset prive les dames du tiers environ de leur pouvoir respiratoire ;* et il ne s'agit pas ici de corsets serrés d'une façon exceptionnelle, mais de ceux que l'on porte dans la plupart des cas. »

ni l'abdomen, tandis que les ceintures, quelles qu'elles soient, ne peuvent avoir le degré de tension nécessaire pour soutenir les vêtements, sans presser lourdement sur les parois inférieures de la poitrine.

Gardons-nous aussi, avant de parler ou de chanter, de surcharger notre estomac d'une quantité considérable de nourriture. L'expérience nous a peut-être appris qu'après un bon dîner la respiration est moins libre. Cela n'a rien que de très naturel, toute dilatation de l'estomac ayant pour effet nécessaire de rendre plus laborieux l'abaissement du diaphragme. Beaucoup de chanteurs et d'orateurs laissent passer un temps notable entre le moment où ils ont pris de la nourriture et celui où ils font usage de la voix ; d'autres même préfèrent ne prendre leur repas que lorsqu'ils ont fini leur travail. A nous de voir lequel de ces deux régimes s'adapte le mieux aux exigences de notre santé.

« En règle générale, on doit conseiller aux chanteurs de laisser s'écouler un intervalle de quatre heures, et aux orateurs un intervalle de deux heures entre un bon repas et le moment où ils font usage de la voix. C'est une heure après le repas que l'estomac se trouve le plus plein, et que, par conséquent, la capacité pulmonaire est la plus petite ; c'est aussi le moment où les vaisseaux de la circulation sont à la phase la plus active ; c'est donc le moment où tous les organes internes sont le plus congestionnés [1]. »

341. **La meilleure attitude pour bien respirer.**— Les précautions que nous venons d'indiquer sont purement négatives ; elles suppriment ce qui nous gêne. Celles qui suivent sont plutôt positives ; elles indiquent ce qui nous aide dans le travail de la respiration. Déterminons d'abord nettement les attitudes favorables ; ce point est de la plus haute importance.

1. Browne, p. 262.

On ne conçoit guère pour l'homme que trois attitudes typiques. Nous sommes ou couchés, ou assis, ou debout.

Or pour bien respirer rien ne vaut d'être étendu sur le dos dans son lit. Plus de gêne; ni ceinture ni vêtement; les côtes sont libres; le diaphragme monte et descend sans contrainte; les clavicules et la partie supérieure s'élèvent difficilement. C'est la respiration par excellence. Surveillez-vous en cet état. La main posée doucement sur l'abdomen vous dira que celui-ci s'élève sensiblement au moment où commence l'inspiration; promenée ensuite rapidement sur la poitrine tandis que l'inspiration continue, elle vous fera constater que l'élargissement va diminuant de bas en haut, du niveau des dernières côtes où il est considérable, à celui des premières où il est presque nul. Dans l'expiration vous sentirez les côtes se retirer et l'abdomen se déprimer. Quant aux clavicules c'est l'immobilité même. Ainsi respire la nature. Imitons-la.

Assis, on respire bien, quand on suit les règles suivantes.

Éviter les sièges trop bas : enfoncé dans un fauteuil, vous n'aspirez que du sommet du poumon, tandis qu'un siège assez haut rend libre le tube aérien tout entier.

Ne s'incliner ni à droite, ni à gauche, ni en avant : l'inclinaison sur le côté paralyse un des poumons, et l'inclinaison en avant arrête les mouvements du diaphragme, deux inconvénients sérieux.

Rester bien droit, et, autant que possible, avoir le dos appuyé :

« L'homme courbé aspire mal et respire mal, dit M. Legouvé.... Il m'est arrivé plus d'une fois, quand je lisais en public et que je sentais un commencement de fatigue vocale et cérébrale, de me calmer et de me reposer rien qu'en m'appuyant largement sur le dos de ma chaise. A l'instant l'équilibre se rétablissait, mon aspiration se faisait sans effort et ma tête elle-même se dégageait. »

Quelques mots seulement sur la respiration debout.

Ne pas se cambrer, c'est-à-dire ne pas s'arquer en arrière, et éviter de se porter fortement sur la jambe droite ou sur la jambe gauche, le front incliné sur le côté opposé. S'arquer en arrière, c'est rendre à peu près impossible le jeu du diaphragme ; expérimentez. — S'incliner sur un côté, c'est par la force même des choses, gêner le jeu régulier des poumons ; si l'inclination est très accusée, tout un côté est pour ainsi dire paralysé, tandis que l'autre, chargé d'accomplir seul l'acte respiratoire, présente une mensuration anormale ; d'où fatigue pour tous les deux et en pure perte.

Se tenir droit, plutôt avec tendance en avant, les pieds légèrement écartés, le bas du buste un peu en retrait, l'extrémité des épaules tiré en arrière et en bas. « Cette attitude, écrit M. Vigourel, à laquelle il est avantageux de s'habituer en tout temps, est à peu près celle du soldat marchant au pas gymnastique. La poitrine s'élargit ; la respiration devient ample et aisée ; les côtes en effet sont ainsi relevées ; la résonance des bronches largement ouvertes ajoute à l'intensité des sons ; il devient à peu près impossible de ne pas utiliser la base des poumons dans l'inspiration[1]. »

342. **Par la bouche ou par le nez ?** — Reste un dernier point à éclaircir : Faut-il respirer par la bouche ou par les narines ? Respirer, on ne l'a pas oublié, comprend deux actes : l'inspiration et l'expiration, et à l'inspiration comme à l'expiration l'air respiré, à la volonté du respirateur, peut passer par la bouche ou par les narines. On peut donc ramener à quatre tous les types de respiration possible.

La respiration purement nasale : à l'aller et au retour, invariablement et exclusivement, l'air passe par les narines.

La respiration purement buccale : à l'inspiration et à l'expiration, invariablement l'air passe par la bouche.

1. *Le mécanisme vocal dans le chant grégorien.*

La respiration nasalo-buccale : l'air inspiré par les narines est expiré par la bouche.

La respiration buccalo-nasale : entré par la bouche, l'air respiré sort par les narines.

Si naturelle est à l'homme la respiration nasale que l'enfant naissant ne sait pas respirer par la bouche ; jusque là, dit le Dr Garnault, que « si on lui ferme les narines, il faut lui déprimer la langue avec une cuiller pour l'exercer à respirer l'air par cette voie [1]. »

Et ce mode de respiration, précisément parce qu'il est naturel, demeure jusqu'à la mort non seulement le plus commun, mais le plus salutaire. A lui seul il suffit, et largement, à emplir la poitrine comme à la vider, et il a le très grand avantage de pouvoir se continuer indéfiniment sans bruit, sans fatigue et sans danger.

« Les fosses nasales, divisées en deux cavités par une cloison médiane, sont encore rétrécies par la présence de replis intérieurs nommés cornets, dont la charpente est formée par une lame osseuse émanant de la paroi générale des fosses nasales et recouverte, comme tout le reste de ces cavités, par des replis de la muqueuse, toute imprégnée à l'état normal d'humidité. En traversant ce labyrinthe, l'air se réchauffe lorsqu'il est froid, et, qu'il soit chaud ou froid, se charge d'humidité, ce qui est un grand avantage, car l'air sec a sur le larynx et le pharynx une action très irritante. De plus, dans son passage à travers le nez, l'air se dépouille des poussières dont il est chargé, poussières qui, si la respiration avait été buccale, se seraient déposées sur les parois du larynx, des bronches, et dans les poumons, produisant sur tout leur passage de l'irritation, parfois même de l'inflammation. Les poussières déposées dans le nez sont mouchées ultérieurement. L'air humide et froid est encore plus

1. *Op. cit.*, p. 168.

dangereux pour le larynx, que l'air froid mais sec ; en traversant les fosses nasales il se réchauffe et peut alors entrer impunément en contact avec le larynx [1]. »

La respiration buccale si disgracieuse à cause de l'air hébété que donne à la physionomie une bouche toujours ouverte, et du bruit inesthétique qu'engendre au fond de la gorge l'inévitable agitation du voile du palais, présente encore le double inconvénient d'imposer aux organes articulateurs une fatigue tout au moins superflue, et de faire courir à la santé, dans certaines circonstances, des dangers sérieux. Impossible en effet d'inspirer et d'expirer par la bouche sans mettre à contribution, et d'une façon très active, les organes de la résonnance et de l'articulation, sans s'imposer aux lèvres, à la langue, aux joues, au voile du palais des mouvements continuels, des secousses souvent violentes, qui ne peuvent aboutir qu'au surmenage et à la fatigue. « La respiration buccale, dit le Dr Garnault, est une des causes les plus fréquentes d'une maladie très pénible qu'on appelle l'asthme. » Et ce n'est pas tout. « L'air absorbé, continue le même auteur, peut être très froid et très sec en hiver ; lorsqu'il passe par la bouche, il agit brusquement et directement sur le fond de la gorge, sur le larynx et les poumons, et son action sur ces deux organes peut être très fâcheuse : il détermine l'irritation des muqueuses, l'enrouement, et souvent des inflammations violentes du larynx ou laryngites, et des poumons — bronchites, pneumonies vulgairement appelées fluxions de poitrine, — dont les conséquences, aussi bien pour la voix que pour la santé générale, peuvent être très graves et même fatales [2]. »

Il n'est pas naturel d'expirer par la bouche l'air inspiré par les narines, ou vice versa, d'expirer par les narines l'air

1. *Id., ibid.*
2. l. c., p. 1C8-9.

inspiré par la bouche. Pour respirer ainsi il faut le vouloir et le vouloir de nouveau à chaque reprise de l'acte respiratoire. C'est ce qui fait que la respiration bucco-nasale qui chasse par les narines l'air entré par la bouche, et la respiration nasalo-buccale qui renvoie par la bouche l'air reçu par les narines ne seront jamais que des procédés artificiels et de purs exercices de gymnastique pulmonaire. En réalité il n'y a et ne peut y avoir que deux types naturels de respiration, l'un bon, l'autre mauvais, le type nasal et le type buccal.

Le premier, il faut le vouloir, s'y attacher, le conserver à tout prix ou le reprendre. Ne rien négliger par conséquent pour respirer aussi souvent que possible, debout, assis, couché, en marche, en course, en ascension, dans ces derniers cas surtout, bouche close, uniquement par le nez.

Le second, il faut le combattre, l'éviter ou s'en défaire. N'accepter par conséquent d'inspirer et de respirer régulièrement par la bouche qu'en cas d'obstruction du nez, et dans ce cas même ne rien négliger pour établir ou rétablir le libre passage de l'air à travers les narines, et, en attendant, prendre ses précautions pour prévenir ou tout au moins atténuer les fâcheux effets de la respiration buccale.

Si un coryza aigu nous oblige pendant quelques jours à respirer par la bouche, il sera sage d'éviter autant que possible d'aller au grand air.

« Même lorsque la gêne à la respiration nasale est très faible, les patients ont une tendance à respirer par la bouche, la nuit surtout, lorsqu'ils sont couchés sur le dos. On combattra cette tendance au moyen d'un bandeau passé sous la mâchoire et serré sur le sommet de la tête. » Gardons-nous cependant de prendre au tragique ce conseil de la prudence médicale.

« Il arrive fréquemment, remarque l'auteur de la *Gymnastique pulmonaire,* que la respiration, pendant le sommeil,

au lieu d'être simplement nasale, devient buccalo-vocale sous forme de ronflement. Le ronflement est, quoi qu'en disent les délicats, une preuve de bonne santé, en ce qu'il accuse un sommeil profond et régénérateur et un bon fonctionnement des poumons : il se fait généralement sur les tons graves. Lorsque le ronflement est d'égale durée dans son inspiration, comme dans son expiration, il caractérise une bonne gymnastique pulmonaire naturelle, toutes les personnes robustes et qui font de rudes travaux corporels ronflent bien ; le ronflement plein, sonore, est donc le signe d'un fonctionnement régulier et normal des organes vitaux, parce que, dans ce cas, les muscles inspirateurs agissent avec énergie et accusent de profondes inspirations[1]. »

Quoi qu'il en soit du ronflement et de ses effets, la respiration buccale n'en demeure pas moins condamnée sans appel au nom de l'esthétique et de l'hygiène. Endormi, un honnête homme peut la subir ; éveillé, il doit la combattre et ne se résigner à respirer par la bouche que lorsqu'il lui est impossible de respirer par le nez.

Or les cas où il est impossible de respirer par le nez sont relativement rares. Quoi de plus naturel et de plus simple que de respirer par le nez tout le temps qu'on n'est tenu ni de parler, ni de chanter ? Respirer par le nez, même quand la bouche reste forcément ouverte, comme dans le chant et la parole, n'est pas à beaucoup près aussi difficile qu'il peut le paraître à première vue.

On peut d'abord sans trop d'effort, la bouche restant ouverte, aspirer par les narines. On peut plus facilement encore, sans modifier en rien l'ouverture de la bouche, expirer par les narines ; il suffit pour cela de laisser le voile

1. *La Gymnastique pulmonaire*, par le professeur de chant Joseph-Ferdinand Bernard, ex-fort ténor de grand opéra, créateur de la gymnastique pulmonaire depuis 1840. 5e édit., 1891, p. 75.

dans l'état d'abaissement où l'a mis l'aspiration nasale. On peut même avec un peu d'habileté, fruit de l'expérience, faire sortir par la bouche le souffle entré par les narines. Cet exercice n'est qu'un jeu pour qui a appris à régler les mouvements du voile. Respirer habituellement par les narines, et ne respirer par la bouche que dans les cas très rares où il est impossible de faire autrement, voilà la règle. Nous aurons donc grand soin d'exécuter, bouche close, les exercices respiratoires auxquels nous allons nous livrer.

343. **Exercices d'inspiration.** — Les lèvres bien closes, aspirez posément, longuement, sans interruption ni saccade, jusqu'à épuisement de la faculté de dilatation du thorax. Si l'exercice est bien conduit, l'abdomen graduellement augmentera de volume, les côtes inférieures se développeront latéralement, et la partie supérieure de la poitrine sera projetée en avant tandis que les clavicules resteront immobiles.

L'aspiration achevée, retenez un moment le souffle inspiré, en maintenant le diaphragme et les côtes dans la position extrême qu'ils viennent de prendre, puis brusquement, lâchez tout dans une expiration rapide et complète. La conséquence immédiate sera le relèvement rapide du diaphragme et la chute des côtes. En d'autres termes, il se produira un affaissement complet de la partie inférieure de la poitrine. Cet affaissement peut, au début, n'être pas très net, parce que le mouvement d'extension a probablement été insuffisant, mais les deux phénomènes se développeront de plus en plus à la suite d'une pratique continue.

Le point essentiel, mais aussi le point délicat, est de rendre l'inspiration profonde, en donnant au diaphragme le plus grand abaissement possible. A quoi reconnaître la contraction de cette membrane dont le rôle est si capital ? Comment surtout la produire, puisque le plus souvent elle est incons-

ciente ? « Une remarque bien simple suggère la réponse. Le diaphragme ne peut s'abaisser sans comprimer les viscères de l'abdomen. Donc le diaphragme s'abaisse quand l'abdomen est refoulé en avant.

« Ce mouvement en avant — toujours sans se cambrer — est sous l'empire de la volonté. En définitive vous inspirez bien, si l'appel de l'air est provoqué par l'impulsion en avant donnée à l'abdomen [1]. »

344. **Sagesse et persévérance.** — Les effets de ce premier exercice, sur la santé et sur la voix de ceux qui s'y adonnent avec sagesse et persévérance, seraient des plus heureux, au dire du docteur qui nous le recommande. Il augmente sensiblement la capacité respiratoire : le fait est certain, le spiromètre en fait foi. Il active dans les poumons les échanges vivifiants : c'est la conséquence forcée de l'augmentation de la capacité respiratoire. « Il transformera certainement une quantité plus grande de sang bleu sombre en sang rutilant ; l'appétit augmentera ; on jouira d'un sommeil calme et profond ; on gagnera du poids ; la peau flasque et pâle se remplira et prendra une couleur rosée, indice d'une bonne santé. » Il peut enfin, ce n'est pas douteux, influer sur la voix. En quel sens et dans quelle mesure ? c'est à l'expérience de le dire. Or notre médecin assure que cet exercice sagement conduit rend la parole et le chant plus faciles, fait disparaître le trémolo, peut changer la voix de fausset d'un adulte en une belle voix mâle, pleine et sonore, peut même guérir la pharyngite des prédicateurs.

Ne vous hâtez pas cependant de conclure de ces belles assurances que la gymnastique pulmonaire est un remède infaillible, n'allez pas vous persuader qu'elle suffit à tout, et que tout le monde peut s'y adonner impunément. Ce serait

1. Vigourel, l. c.

une grave erreur. « On ne gagnera rien et on peut se faire le plus grand mal en abusant de la gymnastique pulmonaire, et les personnes qui ont une santé délicate ne se livreront pas à ces exercices à moins qu'elles n'aient l'approbation de leur médecin qui les règlera suivant les circonstances. » Les autres, si elles ne veulent compromettre leur bonne santé, devront prendre garde de ne rien exagérer. Elles éviteront soigneusement de pousser immédiatement jusqu'à son extrême limite la dilatation du thorax ; le poumon pourrait en souffrir. Elles feront même sagement pour peu que leur poitrine soit délicate de s'en tenir à la respiration diaphragmatique et costale. Elles se garderont aussi de tenir le souffle trop longtemps. « Le temps pendant lequel on retient sa respiration ne doit pas, au début, dépasser quatre secondes... Cependant, en continuant ces exercices, ce temps peut être augmenté de deux secondes par semaine, de telle sorte que l'élève qui, pendant la première quinzaine, se limitait à quatre secondes, pourra, au bout de six semaines, tenir sa respiration pendant douze secondes. Quelquefois même les élèves sont arrivés à vingt secondes ; mais le lecteur doit être bien prévenu qu'il faut être prudent et ne pas tomber dans les extrêmes. « Pour les suspensions de respiration supérieures à douze secondes, dit le Dr Garnault, il faut toujours demander l'avis du médecin, car elles pourraient avoir des inconvénients pour les personnes délicates [1]. »

A la prudence, il faut ajouter la persévérance. Pour être vraiment efficaces les exercices pulmonaires doivent être exécutés à des intervalles réguliers tous les jours, longtemps, pendant des mois, des années. C'est perdre son temps que de s'y livrer par boutades ; quel artiste pourrait se flatter de faire sur le violon de sérieux progrès, en travail-

1. l. c., p. 192.

lant une ou deux fois par mois, pendant six heures consécutives ?

Un dernier conseil pratique. Suivez autant que possible dans vos exercices l'ordre suivant : faites-les tout d'abord au lit étendu sur le dos ; continuez-les assis ; renouvelez-les debout ; achevez-les en marche. Quand devrez-vous les suspendre ? Lorsqu'ils seront devenus inutiles, c'est-à-dire, lorsque la respiration abdominale vous sera devenue si naturelle qu'un véritable effort serait nécessaire pour soulever en respirant la partie supérieure de la poitrine.

345. **Exercices d'expiration.**— Après une aspiration rapide et pleine, expirez posément, longuement, sans interruption ni saccade, jusqu'à épuisement de la faculté de contraction du thorax.

Cet exercice est, comme on le voit, tout le contraire du précédent. De lente, l'aspiration devient soudaine ; de soudaine, l'expiration devient lente. L'aspiration ici est accessoire ; c'est l'expiration qu'il faut travailler. Ce serait faire injure à l'intelligence des chanteurs et des orateurs qui pourront nous lire que d'insister sur l'importance de l'expiration. Peuvent-ils ignorer que l'art d'expirer est le B-A, BA de l'art du chant et de la parole ?

L'idéal pour eux, — ils le savent bien — serait de si bien régler la dépense du souffle emmagasiné par l'aspiration, que chaque note, chaque parole, en emportât la part nécessaire à sa juste émission, rien de moins, rien de plus. Serrer du plus près possible cet idéal, donner leur souffle, leur trésor, avec une générosité également éloignée de la prodigalité et de l'avarice — pour eux, c'est la sagesse, c'est l'intérêt, c'est le devoir. Or savoir ainsi régler ses dépenses de vie, qu'est-ce autre chose que savoir expirer ? science aussi difficile qu'elle est nécessaire ! Que de patience, que d'intelligence, que d'efforts pour expirer correctement !

Aspirer est relativement simple ; pour pousser l'aspiration jusqu'au terme il suffit de continuer le mouvement initiel jusqu'à épuisement des forces. Du commencement à la fin, l'aspiration est essentiellement active, et forme un mouvement unique, et d'une seule venue. Expirer est bien plus compliqué ; pour expirer jusqu'au bout, il ne saurait suffire de continuer le mouvement initiel ; car ce mouvement se transforme en route. De passive, en effet, qu'elle est au début, l'expiration complète, assez longtemps avant le terme, devient active. Tant qu'il ne s'agit que d'expulser l'air complétementaire de l'aspiration extrême ou l'air périodique de l'aspiration ordinaire, le mouvement expiratoire va tout seul ; mais dès qu'il s'agit d'entamer l'air supplémentaire, c'est-à-dire, de diminuer la capacité du poumon au repos, un effort est obligatoire.

346. **Une œuvre d'art.** — Tant que dure l'expiration passive le grand souci du parleur ou du chanteur doit être de modérer le mouvement automatique des côtes et du diaphragme reprenant leur position naturelle. Si on n'y veille ce mouvement que tout favorise ira très vite, et en un clin d'œil, la provision d'air facilement utilisable pour la parole et le chant aura disparu.

La volonté, dans cette première phase du mouvement expiratoire, intervient uniquement pour remplir le rôle d'un serre-frein ; sa mission est de prévenir l'épuisement prématuré du trésor de souffle emmagasiné par l'expiration.

Tout autre est le rôle de la volonté dans l'expiration active. Ici rien d'instinctif. Laissé à lui-même, une fois rendu à la position qu'il occupait avant l'aspiration, le poumon reste inerte. Pour l'obliger à rendre une partie de l'air qui le remplit encore, une pression extrinsèque est indispensable, et cette pression ne se produit que si on le veut bien. Dans cette phase de son évolution, l'expiration est pure-

ment volontaire, c'est une conquête de la liberté, une œuvre d'art.

L'exercice seul peut nous livrer les secrets du mouvement expiratoire. Étudions-les sur le vif. Expirons souvent, longtemps, en insistant tantôt sur l'expiration passive, tantôt sur l'expiration active ; efforçons-nous de règler impérieusement la première et de développer la seconde, et ne nous regardons comme des maîtres dans l'art d'expirer que lorsque nous serons de force à chasser de notre poitrine tout l'air qui peut en sortir, sans que la flamme d'une bougie rapprochée de nos lèvres en éprouve le plus léger tremblement, sans qu'une plume placée sous nos narines en soit agitée.

Un conseil pratique. En vous livrant aux exercices d'expiration que nous avons indiqués et à ceux qu'il vous aura plu de choisir, autant que possible laissez en paix les muscles du larynx, et ne succombez pas à la tentation de modérer la sortie du souffle par la fermeture de la glotte. Les muscles du larynx sont trop faibles pour résister longtemps impunément à un effort aussi violent. Utilisez au contraire largement les puissants muscles de la poitrine. Ils sont faits pour l'expiration comme pour l'aspiration. Ne craignez pas pour eux la fatigue ; l'exercice les fortifie. Laissez donc la glotte ouverte ; l'expiration sera silencieuse ; les muscles du larynx se réserveront pour le travail exclusif — le leur — du chant et de la parole, tandis que les muscles de la poitrine se fortifieront en accomplissant jusqu'au bout leur fonction naturelle.

347. **Gymnastique respiratoire.**—On a imaginé, pour rendre plus aisé et plus large le jeu des muscles respirateurs, toute une gymnastique, dont les règles ont été posées par des professeurs de chant. Ainsi, dit le docteur Gouguenheim, résumant leurs conseils, « la poitrine doit avancer pour porter

le sternum en haut en même temps que l'élève inspire et expire, et ces mouvements doivent être répétés plusieurs fois par jour, dans de courtes séances de quelques minutes. Pour l'inspiration il faut jeter en avant le creux épigastrique, puis le rétracter vivement pour l'expiration. Cet exercice s'opère par les contractions du diaphragme. L'inspiration et l'expiration se font par le nez seul, puis par la bouche largement ouverte. Les deux temps de la respiration doivent être égaux contrairement à l'état physiologique où l'expiration est toujours plus courte, car l'artiste a surtout besoin de prolonger son expiration.

« Les muscles costaux devront être exercés ensuite pour perfectionner le jeu de la respiration. Enfin on devra rendre ces mouvements respiratoires plus amples, plus vigoureux, par l'action des bras que l'on avancera en ligne droite, soit en avant, soit en arrière ; ou encore donner un point d'appui aux muscles respirateurs auxiliaires en rejetant le corps en arrière et appuyant les mains sur les hanches.

« Le jeu de l'escrime sera fort utile, en mettant en action à la fois les muscles des bras et de la poitrine. La natation concourra au même but par des moyens identiques. »

348. **L'inspiration durant le chant et la parole.** — Pour l'attitude, rien de spécial. Le lecteur ou le chanteur sont ou debout ou assis. Dans les deux cas, ils n'ont qu'à suivre les règles données plus haut pour la simple respiration dans ces deux situations typiques.

Pour l'inspiration, les maîtres insistent particulièrement sur les règles suivantes :

L'inspiration du chanteur et du parleur doit être *profonde*, — donc abdominale — ce point est vraiment essentiel. « Si vous n'aspirez, dit M. Legouvé, que de la partie supérieure du poumon, vous faites une trop petite provision d'air. Vous

(1) L. c., p. 176-177.

ne remplissez pas votre magasin. Il n'en a guère que jusqu'au tiers. Qu'arrive-t-il ? Que votre stock s'épuise très vite, et si vous avez un long morceau à lire, vous ressemblez à un homme parti en voyage dans le désert avec une outre d'eau à moitié pleine ; l'air vous manque ; il faut retourner en chercher, ce qui est une fatigue... pour vous et pour les autres. Le premier devoir du lecteur, qui a une longue course à fournir, est donc, au début, d'aspirer profondément, de façon à avoir les poumons bien garnis »[1].

L'inspiration doit être *fréquente*, c'est-à-dire, renouvelée aussi souvent que possible, et toujours assez longtemps avant l'épuisement de l'air inspiré. « Rien n'affaiblit autant la voix, et quelquefois même l'épuise, que la phonation exécutée à la fin de la respiration, tandis que d'autre part, l'habitude de tenir les poumons bien remplis d'air rend la voix forte et résonnante, et permet à l'orateur et au chanteur de la conserver fraîche et vigoureuse jusqu'au bout de leur tâche[2]. »

La perfection serait de borner régulièrement sa dépense de souffle à l'expulsion de l'air qui remplit le bas du poumon ; d'inspirer dès que les côtes et le diaphragme ont opéré leur mouvement de retour ; de n'user, par conséquent, que de la respiration abdominale. La santé et la voix, tout s'en trouverait bien.

« La véritable règle, dit M. Browne, pour ceux qui se servent de leur voix, est de respirer toutes les fois que cela peut se faire d'une façon convenable, que l'on ait ou non immédiatement besoin d'une nouvelle provision d'air[1]. » Or, entre deux groupes de notes, écrit M. Vigourel, entre deux membres de phrase, il est loisible de placer sans qu'il y paraisse, un complément d'inspiration profonde ; on évite ainsi la fatigue et il reste une réserve pour les cas excep-

1. L. c. p. 37-38.
2. Browne, p. 198-199.

tionnels où, par exemple, on ne pourrait aspirer sans couper un mot en deux [1].

L'inspiration enfin doit rester *silencieuse* quelle qu'en soit la rapidité. Rien de plus disgracieux que les coups d'aspiration rauques et bruyants, familiers à certains chanteurs, et qu'on appelle des hoquets ; celui qui écoute en souffre autant que celui qui parle. D'ailleurs la voix respiratoire n'est pas sans danger. « Outre qu'elle produit sur l'oreille l'effet musical le plus détestable, elle fatigue extrêmement les cordes vocales, et mène rapidement au chevrotement et à la raucité [2]. »

349. **Soyons économes.** — Le premier conseil à donner à tout homme faisant usage de la voix, dès qu'il s'agit d'expirer, est de ne pas prodiguer son trésor, conseil d'une importance capitale, et d'une opportunité manifeste ; car, s'il n'est rien de plus précieux pour le parleur que le souffle, il n'est rien dont il lui soit plus difficile de modérer la dépense par une sage et constante économie.

On dépense sans ordre et sans mesure, si on n'y veille, dans toutes les émissions, dans la parole à voix basse aussi bien que dans la parole à haute voix et dans le chant. La parole à voix basse, à cause de la facilité extrême qu'elle laisse à l'écoulement de l'air, peut même devenir très fatigante, si on ne prend la double précaution d'inspirer fréquemment, profondément, et de s'en tenir à l'expiration passive qu'on a grand soin de modérer en retenant les côtes et le diaphragme. Le plus sage serait de laisser l'air sortir sous l'action exclusive de l'élasticité des poumons, et de compter pour rendre notre parole distincte beaucoup plus sur la netteté de l'articulation que sur la puissance du souffle.

1. Vigourel, l. c.
2. Gouguenheim, p. 172.

La parole à haute voix comme le chant exige évidemment une dépense d'air plus considérable. L'ébranlement sonore suppose un effort; mais ici encore, si on n'y veille, l'effort engendrera la fatigue et la dépense dégénérera en prodigalité.

Une petite quantité d'air suffit à faire vibrer avec force les cordes vocales. L'essentiel est de les tendre à point et d'user comme il convient des muscles expirateurs pour comprimer l'air emmagasiné dans la poitrine. Naturellement le volume de l'air strictement necessaire à la production d'un son varie avec sa hauteur et son intensité, mais, régle générale, on dépense, sur toute la ligne, beaucoup plus qu'il n'est nécessaire. Plus d'un lecteur jette l'air par les fenêtres comme le prodigue jette l'argent. Pourquoi ces pertes réitérées? Avons-nous bien le droit de gaspiller ainsi notre vie?

« L'artiste expérimenté n'emploie sa réserve d'air qu'à bon escient. Son but n'est pas de *pousser l'air*, mais de communiquer l'impulsion vibratoire aux cordes, et par elles aux capacités aériennes des bronches et de la bouche qui résonnent à l'unisson. Aussi la flamme d'une bougie pourrait-elle rester à peu près immobile devant la bouche du chanteur, alors même qu'il émet les sons les plus puissants.

On conçoit alors que la voix puisse exécuter sans effort les belles et longues vocalises des alleluias grégoriens, par exemple. Maître de son souffle, le chanteur donne à ses notes la souplesse, le fondu, le rythme, qui transforment en splendides mélodies des séries de notes qu'une poitrine haletante ne pourra jamais que désagréger [1] ».

350. **Soyons habiles.** — Au conseil d'être économe, il faut pour être complet ajouter celui d'être habile. Si l'économie prévient les dépenses inutiles en empêchant le gaspillage de la voix, l'habileté fait profiter les dépenses nécessaires,

1. Vigourel, l. c.

en tirant le meilleur parti possible du souffle qu'on ne peut pas ne pas donner. L'une complète l'autre admirablement.

Or un moyen pratique et sûr de ne rien perdre du souffle réclamé par les émissions régulières, et de donner à ces dernières leur maximun de sonorité, serait, au dire de Madame Lacombe, de former, des bronches jusqu'aux lèvres, un canal aussi droit que possible, de *pousser la mâchoire inférieure en avant* — précaution indispensable, — de tenir les dents écartées au moins d'un doigt entre les molaires, d'appuyer les lèvres contre les dents comme si on venait de prononcer la syllabe *beu*, et de retirer l'angle des lèvres comme pour sourire.

« L'étude sérieuse de la méthode de Madame Lacombe, écrit M. Vigourel, qui assure en avoir fait une expérience des plus heureuses, et l'application fidèle de ces règles assureront un organe vocal plus flexible et plus puissant, du moins un larynx presque infatigable et une voix convenable, à ceux qui sont naturellement moins bien doués... Le son paraît refoulé dans la poitrine comme s'il allait rebondir sur le diaphragme ; la capacité des poumons résonne à l'unisson et donne plus de sonorité à la voix... L'ouïe devient plus délicate par suite de l'avancement de la mâchoire inférieure ; la poitrine se développe et s'affermit ; les facultés cérébrales, dans la parole publique et le chant, reçoivent plus d'essor, au grand avantage de l'esprit. » Que risquons-nous à faire une expérience personnelle ?

L'auteur elle-même de la méthode a pu écrire en 1876 : « Je renouvelai sur autrui les expériences tentées sur moi-même, et j'obtins des résultats si complets, si concluants, que je considère comme un devoir de ne pas garder pour moi ce qui est encore un secret pour tout le monde : la science du mécanisme vocal ».

« Que MM. les professeurs examinent mon système, qu'ils l'étudient, qu'ils se l'approprient, qu'ils constatent son action

immédiate sur leurs élèves. Je soutiens, j'affirme et je puis prouver que tous ceux qui parlent peuvent chanter, acquérir une belle voix, la conserver intacte jusqu'à un âge avancé, en tripler, en quadrupler le volume par le travail ; que ceux qui en ont une belle, ce qui est toujours préférable, en augmenteront l'étendue et en doubleront la puissance ; que ceux enfin qui ont la poitrine délicate la renforceront indubitablement et que, à moins de tubercules avancés, ils pourront recouvrer la santé qui est un régénérateur [1]. »

(1) *La science du mécanisme vocal et l'art du chant,* par Mme Louise Lacombe, chez Énoch, édit. de musique, 27, boulevard des Italiens Paris, 5me édition, accompagnée de nombreux exercices vocaux.

DU GESTE

MAINTIEN. — PHYSIONOMIE. — GESTICULATION

DU GESTE

251. **Les deux langages.**— Tout ce qui vit dans son âme, ce qu'il sent, ce qu'il voit, ce qu'il veut, ce qu'il aime, l'homme a la faculté de le manifester, et cette faculté a un nom : on l'appelle indifféremment le langage ou la parole. Prise dans son sens le plus large tout à la fois et le plus haut, la parole n'est en réalité que la faculté de manifester la pensée.

La pensée humaine, le langage a même la double mission de l'exprimer hors de l'intelligence qui l'a conçue et de l'imprimer dans les intelligences ouvertes pour la recevoir ; ce qui fait qu'il est en même temps, et par la force même des choses, l'interprète de l'intelligence et le véhicule de l'idée, l'intermédiaire des esprits et le lien des âmes. Manifestement, après la raison, l'homme n'a rien de plus précieux, ni de plus noble que la parole.

Pour exprimer et pour imprimer sa pensée force est bien à chacun de nous de se servir de la matière ; car l'idée ne se laisse voir qu'à la condition de s'envelopper de formes sensibles, et elle ne peut passer d'une âme à une âme que portée, pour ainsi dire, par les forces du monde physique.

Ce vêtement et ce véhicule nécessaires, où les trouver, où les prendre ? C'est évidemment à notre propre corps que nous devons demander d'exprimer sensiblement la pensée, et c'est à la nature environnante qu'il nous faut donner l'ordre de la transmettre.

Deux organes sont spécialement aptes au travail de l'expression : la voix et la main. Deux agents sont spécialement aptes au travail de la transmission : le son et la lumière.

Aussi le parleur utilise-t-il avant tout les ondes sonores et les vibrations lumineuses, et se sert-il principalement de la voix et de la main. L'idée invisible qui s'est formée dans son intelligence, il la chante et il la dessine ; il en fait, à l'aide de la voix, une musique qui frappe l'oreille, et, à l'aide du geste, un tableau qui parle aux yeux.

D'où il suit, qu'en réalité, l'homme a deux langages : celui des gestes et celui des mots. Le premier rend la pensée perceptible à l'aide de mouvements et l'introduit dans l'âme par les yeux ; le second rend la pensée sensible à l'aide de sons et l'introduit dans l'âme par les oreilles. Une étude de la parole qui oublierait ou négligerait l'un ou l'autre de ces deux langages serait incomplète et insuffisante. On n'est parleur habile qu'à la condition de connaître à fond et le jeu de la voix et le secret des mouvements expressifs du corps. Il faut à qui veut bien parler, l'art de mimer sa pensée en même temps que l'art de la dire.

Un bon traité de la parole devant donner les règles propres à chacune de ces deux langues, comprend donc nécessairement deux parties : la phonétique, ou l'art d'exprimer et de transmettre la pensée à l'aide des sons, et la mimique, ou l'art d'exprimer et de transmettre la pensée à l'aide des gestes ; — ou, en termes plus simples et plus français, un traité de la voix et un traité du geste.

252. **En combien de manières on peut parler aux yeux.** — Pour rendre la pensée visible l'homme utilise les lignes, les couleurs et les mouvements.

De la mise en œuvre de ces trois éléments d'expression procèdent tous les arts qui vivent de la lumière et frappent les yeux : — l'architecture et la sculpture, dont la signification est essentiellement déterminée par des lignes dessinant et mesurant des formes empruntées généralement, par l'architecture au monde inorganique, et par la sculpture au monde

organisé; — la peinture, qui, sur les formes qu'elle emprunte à l'architecture et à la sculpture, projette l'éclat des couleurs ; la chorégraphie enfin qui, au langage des formes et des couleurs, ajoute celui autrement expressif du mouvement et de la vie. Qu'est-ce, en effet, qu'une procession, qu'est-ce qu'une danse, si ce n'est un tableau qui marche, une peinture animée ?

Or l'éloquence, à des degrés divers, met à profit les ressources multiples de tous les arts de la vue. L'orateur ne se reconnaît pas le droit de négliger le symbolisme expressif des lignes : il choisit avec discernement le lieu où il doit se faire entendre et la chaire qui doit le porter, et il donne à toute sa personne l'attitude la plus propre à traduire les sentiments qui l'animent ; c'est sa manière à lui d'être architecte et sculpteur. Il ne peut pas ignorer le charme et la puissance de la couleur et de ses nuances : en conséquence il se préoccupe de sa mise et a soin de se revêtir d'un costume particulier plus ou moins voyant ; en cela il est peintre. Mais ce qui l'intéresse avant tout, c'est le langage silencieux des mouvements, ce qu'il fait surtout parler aux yeux, c'est la vie.

253. **Les problèmes de la mimique.** — Ce parler muet quelle en est la nature et quels en sont les éléments ? que peut-il nous dire et comment le dit-il ? Mille problèmes se posent. Il en est de spéculatifs, il en est de pratiques : les énumérer tous serait fastidieux, signaler seulement les principaux serait superflu. On n'a, pour les connaître et les résoudre, qu'à parcourir les quatre chapitres qui suivent. Le titre même de ces chapitres : La langue immortelle de l'humanité ; notes sur le maintien ; le jeu de la physionomie ; l'alphabet du geste, — indique nettement les séries de questions qui se posent ; le titre des paragraphes en souligne l'ordonnance et le détail. Après lecture tout sera clair.

CHAPITRE XIII

LA LANGUE IMMORTELLE DE L'HUMANITÉ

I

LE PARLER MUET DE LA VIE

254. **La mimique et l'expression.** — Sentir, se passionner et comprendre, c'est le tout de la vie humaine. Qu'expérimentez-vous, en effet, au dedans de vous-mêmes, vous qui vivez ? Une impression pénible ou agréable traverse vos sens ; douce ou violente, une affection naît dans votre cœur ; simple ou sublime, une pensée s'éveille dans votre cerveau ; immédiatement votre être tressaille, toutes vos facultés se mettent en branle, les sens s'agitent, le cœur s'émeut, l'esprit travaille, c'est la vie.

Or, pénible ou agréable, la sensation produit toujours dans les organes qui en sont le siège des contractions musculaires et des secousses nerveuses, dont un observateur attentif peut noter toutes les phases et analyser le mécanisme merveilleux.

Quelle qu'en soit la nature, qu'il soit de l'amour ou de la haine, ou se rattache à n'importe quelle autre passion, le sentiment exerce sur les organes des sens et particulièrement sur les traits du visage, une action modificatrice dont l'expérience peut interpréter les manifestations les plus fugitives.

La conception enfin, l'expérience le dit et la philosophie

l'enseigne, la conception elle-même, bien que de nature essentiellement spirituelle, ne laisse pas que d'affecter la sensibilité et partant de tomber sous l'observation, par le seul fait qu'elle a son siège dans le cerveau.

L'homme peut donc tout entier s'exprimer et se livrer à ses frères : impressions des sens, affections de l'âme et vues de l'esprit, aboutissent à des secousses qui les révèlent, à des mouvements qui les laissent voir.

C'est le parler muet de la vie, c'est la mimique.

255. **Parler vraiment universel.**— Infinies sont pour ainsi dire, les ressources du langage mimique. Il s'adresse à l'œil le plus délicat, le plus ouvert, le plus intellectuel des sens extérieurs, et il utilise toutes les forces vives de notre être, puisqu'il met en branle tous les ressorts de notre organisme, et fait parler toutes les manifestations de la vie.

Aussi est-il de tous les langages, incontestablement le plus universel, et sous certains rapports tout au moins, le plus naturel et le plus intelligible.

La mimique peut être considérée en effet comme la caractéristique essentielle de la vie sensitive ; impossible de ne pas constater qu'elle est un des faits les plus élémentaires de la vie nerveuse. Du plus inférieur au plus haut degré de l'échelle des organismes, elle se manifeste avec une intensité croissante. Obscure et rudimentaire dans l'infusoire, lourde et pauvre dans le mollusque, plus alerte et plus variée dans l'insecte, elle devient dans le vertébré d'une étonnante richesse. La mimique chez les animaux va de pair avec la sensibilité ; plus ils sentent, plus ils s'agitent ; plus leurs sensations se multiplient et s'affinent, plus aussi se diversifient et s'harmonisent les mouvements qui les laissent voir. Comparez, pour vous en tenir à des exemples familiers, la mimique du porc et de l'âne à celle du chien, du cheval et du singe.

256. Parler éminemment humain. — Mais c'est surtout dans l'homme que se révèle dans tout son éclat la puissance expressive du mouvement. Pas une sensation, si fugitive soit-elle, par un sentiment, quelle qu'en soit la délicatesse, qui ne puissent trouver leur formule adéquate dans le jeu spontané de la physionomie et du geste ; pas une idée pure, pas une abstraction qu'un plissement du visage ou un signe de la main ne puissent au moins esquisser.

Sans doute pour s'exprimer — et c'est là le signe indéniable de son éclatante supériorité — pour s'exprimer l'homme jouit du don divin de la parole ; mais la parole même la plus éloquente, le fait est certain, ne suffira jamais à le rendre tout entier. Souverain quand il s'agit d'exposer les vues de l'esprit, le verbe est infirme pour peindre les passions de l'âme et embarrassé pour traduire les impressions des sens. Il est des plaisirs et des douleurs qu'aucun cri n'égale ; il est des amours et des haines qu'aucun mot n'épuise, et l'exposé le plus brillant des idées les plus sublimes, pour saisir pleinement les esprits, a besoin d'être soutenu et comme animé par le commentaire vivant de l'action.

La mimique — ainsi l'a voulu l'auteur de notre être — est le complément nécessaire de la parole ; un parleur immobile est muet à demi. Aussi l'orateur vraiment digne de ce nom se montre-t-il soucieux, sans négliger le mot, de cultiver le geste. Il se sait pourvu d'un double langage ; son devoir strict est d'utiliser les ressources de l'un et de l'autre, et son art consiste à les utiliser à propos.

Les éléments expressifs à l'aide desquels il peut silencieusement exprimer son âme sont, les uns, surtout spontanés, les autres, surtout volontaires.

Sont clairement spontanés, les mouvements révélateurs de la sensation : tel le jeu purement instinctif de la main subitement mise en contact avec un corps brûlant ou glacé.

Sont évidemment volontaires les mouvements expressifs

de la conception : tel le geste réfléchi de l'orateur dont le bras cherche à rendre visible, en la dessinant, l'invisible idée qu'il communique à son auditoire.

Quant aux mouvements révélateurs du sentiment, ils paraissent souvent relever, pour une part difficile à définir, de l'instinct et de la liberté. Analysez, à ce point de vue, la mimique si expressive d'un homme aux prises avec son ennemi, ou d'une mère en tête à tête avec son enfant.

257. **Supplément et complément du langage articulé.** — Le rôle du langage mimique vis-à-vis du langage articulé est de le suppléer bien souvent et de le compléter toujours. Un jeune enfant vous sourit, un agonisant vous regarde, un mendiant vous approche, un voisin fronce le sourcil, un bandit vous saute à la gorge, un ami vous serre la main, un sourd-muet savant ou familier vous fait ses confidences ; pas un son n'a frappé votre oreille, pas un mot n'est sorti de ces lèvres naturellement ou volontairement muettes, et cependant quel secret gardent encore pour vous ces âmes silencieuses ? Quelle expression, quelle éloquence pourrait ajouter un discours à ce sourire, à ce regard, à cette attitude, à ce geste, à ces mouvements ? C'est ainsi que la mimique supplée la parole.

Voulez-vous savoir comment il la complète ? Bien en face, les yeux grands ouverts, contemplez d'abord ce tribun dont la parole, au Parlement, soulève des orages ; condamnez-vous ensuite à l'écouter sans le voir, vous réservant de lire le lendemain dans le compte-rendu officiel le discours tout entier ; l'expérience sera décisive. Comparez l'impression que vous laissent successivement le spectacle, l'audition et la simple lecture, et vous serez à jamais fixé sur ce que peut ajouter à la puissance de la parole, la vivante éloquence des mouvements.

D'une façon générale on peut dire que les mots servent

principalement à rendre les idées, tandis que les mouvements ont plutôt pour mission de traduire les sensations et les sentiments ; les premiers révèlent l'intelligence, les seconds la sensibilité et le cœur : les uns et les autres, dans la mesure du possible, expriment l'homme tout entier.

258. **Langage naturel intelligible pour tous.**— Sur le terrain où il règne en maître, le langage mimique possède sur le langage articulé une supériorité manifeste : il est naturel. Le mot est par lui-même vide de sens, et la signification qu'il revêt, purement conventionnelle de sa nature, variable par conséquent comme les conventions humaines, ne peut être comprise que des initiés. De là l'étonnante variété des langues parlées et la nécessité d'une initiation lente et laborieuse pour s'en assimiler les multiples éléments, et en saisir la très puissante mais très arbitraire portée. Le mouvement, au contraire, est expressif de lui-même, et le sens qu'il reçoit de la vie, invariable comme la nature, s'impose par son évidence à quiconque a des yeux pour le voir. De là la frappante unité du langage mimique, partout et toujours le même. « Les langues parlées, écrit le docteur Piderit, sont de nature diverse et changeante, mais le langage mimique est le même en tous lieux et chez tous les hommes ; les sentiments et les dispositions de l'âme, les désirs et les passions se manifestent pareillement dans les traits du sauvage et dans ceux de l'Européen civilisé, dans les traits de l'esclave et dans ceux du roi, de l'enfant et du vieillard [1].» De là aussi cette clarté souveraine qui fait de la mimique un parler si compréhensible que l'homme le plus illettré peut en saisir toutes les nuances et que l'animal lui-même n'y demeure point étranger. « Ce langage muet est si clair et si intelligible que des enfants, dans la première année de leur âge, reconnaissent déjà sur le visage de leur mère une expression

1. Dr Piderit, *La mimique et la physionomie*, p. 1.

de tristesse ou de mécontentement. Chacun sait, par sa propre expérience, combien l'œil, par un exercice quotidien, arrive à saisir une modification, aussi insignifiante que l'on voudra, dans l'expression du visage. Par exemple, nous adressons la parole à quelqu'un qui ne nous regarde pas bien dans les yeux, nous remarquons aussitôt qu'il est distrait ou inquiet, bien que rien n'ait changé dans ses traits, sinon que la pupille s'est peut-être déplacée d'un millimètre sur le côté [1] .»

259. **Du peu d'attention qu'on lui donne.** — Le langage mimique se comprend donc sans effort, et se parle sans étude. On le tient de la nature, et la voie empirique suffit à nous en donner l'intelligence et la pratique. Ne serait-ce pas là la cause principale du peu de soin qu'on prend de l'enseigner, du peu de souci qu'on a de l'apprendre ? Les esprits éminents ne se comptent plus qui se sont voués avec zèle à l'étude des langues articulées, et le meilleur de notre vie intellectuelle est employé à des efforts plus ou moins heureux pour nous assimiler le résultat de leurs savantes recherches, alors qu'un nombre infime de lettrés, de savants et d'artistes, semblent avoir seuls jusqu'à ce jour soupçonné l'utilité majeure et l'intérêt exceptionnel d'une étude raisonnée du langage mimique ; et que le grand public, presque toujours indifférent parce que étranger à l'objet de leurs travaux, continue à ne faire, même à leurs chefs-d'œuvre, quand exceptionnellement il en prend connaissance, qu'un succès éphémère et stérile de curiosité et de mode.

Ni dans les préoccupations des savants, ni dans l'estime du public, la mimique n'a su conquérir la place que lui assigne son rôle exceptionnel dans les manifestations de la vie de l'âme. La langue éternelle de l'humanité mérite plus et mieux, de la part des premiers, qu'une étude superficielle,

1. *Id.*, *ibid.*

de la part du second, qu'un mouvement passager de curiosité sympathique.

260. **Qui surtout devrait y passer maître.** — Il est au moins toute une classe d'esprits cultivés que l'étude de cette belle langue devrait avoir le don de retenir et de passionner. Tout homme appelé par vocation, à un titre quelconque, au périlleux honneur de parler à ses frères, doit au respect de sa cause, de sa personne et de ses auditeurs, d'utiliser de son mieux toutes les ressources expressives dont il dispose pour remplir sa noble mission ; et il n'a pas le droit d'ignorer que souvent les plus abondantes et parfois les meilleures de ces ressources lui viennent de la mimique. Se les assimiler et s'en rendre maître, c'est pour lui plus qu'une convenance, c'est un devoir. De ce qui n'est, chez le parleur ordinaire, que la manifestation spontanée d'impressions confuses, d'affections mal contenues, et d'idées plus ou moins tumultueuses, il a la facilité, et partant l'obligation, d'obtenir l'expression exacte d'impressions voulues, la traduction fidèle de passions réglées, et le commentaire vivant d'idées réfléchies.

Mais ce résultat si désirable ne peut être obtenu qu'au prix de laborieux et persévérants efforts. Laissée à elle-même, la faculté mimique, comme toutes les forces spontanées de la vie, est fruste, maladroite, exubérante ou insuffisante, et toujours aveugle. Pour lui donner une portée véritablement intellectuelle, il est de toute nécessité de lui faire subir le contrôle de la raison ; pour la rendre pleinement artistique, il est indispensable de la contraindre à suivre les règles du bon goût.

L'orateur, même le mieux doué au point de vue des mouvements expressifs du corps, aurait grand tort de s'en remettre uniquement à la nature du soin de tirer profit de son riche trésor mimique. Son devoir, à lui comme aux autres,

est de surveiller sans cesse, de rectifier au besoin, et de perfectionner de plus en plus le jeu de ses facultés natives ; il a tout à gagner et rien à perdre à le régler de son mieux d'après les données de l'expérience et selon les conseils des maîtres.

Et si cela est vrai de ceux que la nature a libéralement pourvus de ressources expressives, que dire de ceux — et Dieu sait si le nombre en est grand, — pour qui elle s'est montrée moins prodigue de ses dons ? Sont-ils donc si rares les orateurs à la physionomie ingrate, au maintien embarrassé et au geste maladroit, auxquels il aurait suffi de quelques conseils autorisés, docilement acceptés comme règle, pour tout rectifier, tout transformer, tout ennoblir, dans l'exercice, insuffisant par leur faute, de leurs facultés expressives ? Nous rougirions vraiment d'insister sur l'imporportance capitale pour l'orateur, pour tout orateur, d'une étude approfondie, patiente, méthodique et pratique, du langage des mouvements.

261. **Des problèmes qu'il soulève.**— Les mouvements expressifs du corps, suivant le point de vue sous lequel on les envisage, peuvent fournir matière à des études bien différentes.

Pris en eux-mêmes tout d'abord, en tant que fonction spéciale de tel ou tel organe dont ils constituent en partie le jeu naturel et normal, ils relèvent directement des sciences médicales, et plus spécialement de la physiologie, la physiologie ayant pour objet propre l'étude du fonctionnement des organes, et pour fin particulière l'analyse raisonnée de toutes les manifestations de la vie.

Envisagés dans leur relation naturelle avec l'âme dont ils ont mission d'exprimer les opérations si complexes, ils dépendent directement des sciences psychologiques, celles-ci ayant pour but l'étude de l'âme, non seulement en elle-

même, mais dans ses opérations multiples, aussi bien dans celles qui ébranlent la sensibilité que dans celles qui mettent en jeu les facultés purement spirituelles.

Considérés enfin dans leurs rapports accidentels avec la beauté plastique dont ils doivent revêtir les formes, sous peine d'être à jamais exclues du domaine de l'art, ils appartiennent de droit à l'esthétique, dont c'est le propre de fixer les règles du beau, et plus spécialement à cette branche de l'esthétique qui s'occupe du beau corporel et plastique, et dont les interprètes les plus autorisés furent, de tout temps, les peintres, les sculpteurs, les comédiens et les orateurs.

262. **Qui peut les résoudre.** — Et maintenant, si on veut bien constater ou se souvenir que les mouvements qu'utilise la mimique doivent être, tout à la fois et le plus possible, *naturels*, *expressifs* et *beaux*, on ne pourra pas ne pas voir immédiatement à quelles sources se puise la connaissance vraiment scientifique du langage des mouvements et quels maîtres doit consulter avant tout celui qui aspire à l'honneur d'en esquisser la théorie pour en éclairer la pratique.

Qui, mieux qu'un physiologiste de profession, peut dire avec compétence si telle attitude, tel geste, telle contraction musculaire sont ou ne sont pas naturels, c'est-à-dire conformes aux lois de la mécanique animale? Quoi de plus simple que de s'adresser de préférence à ceux dont c'est l'ambition de surprendre le secret de toutes les opérations de l'âme, pour savoir comment elle arrive, à l'aide du corps, à exprimer ses états affectifs et son activité intellectuelle?

Et n'est-il pas tout indiqué, pour se rendre exactement compte de la valeur esthétique d'une expression mimique quelconque, de s'adresser tout d'abord à ceux dont le plus constant souci est de donner aux images de l'homme, par eux sculptées, burinées ou peintes, tous les caractères de la beauté?

Il faut donc, à qui désire parler avec quelque compétence du langage des mouvements, des connaissances variées autant que délicates en physiologie, en psychologie et en esthétique.

Ces connaissances, où les puiser?

II

LA MIMIQUE ET LA SCIENCE

263. **La question physiologique.** — La première question à résoudre est la question physiologique. Avant de chercher à pénétrer les états psychologiques que peuvent révéler, et les formes esthétiques que peuvent revêtir les mouvements expressifs du corps, n'est-il pas en effet naturel et même nécessaire d'étudier tout d'abord ces mouvements en eux-mêmes, de considérer attentivement les organes qui les exécutent, d'en déterminer scientifiquement les phases multiples, et d'en mettre à nu, dans la mesure du possible, les ressorts cachés?

C'est donc aux représentants officiels de la physiologie scientifique qu'incombait la tâche de poser les premiers fondements de la science mimique. S'en est-on seulement douté avant le commencement de ce siècle?

Un des physiologistes les plus éminents de l'Allemagne pouvait écrire vers 1830 : « Les rapports des muscles de la face avec les différentes passions, sont absolument inconnus [1].» Et un second ajoutait vers le même temps : « On ne peut faire saisir à notre entendement ni la fin ni la cause de la nature particulière des modifications dans les traits du

1. Joh. Müller (1801-1858), *Physiologie des Menschen*, t. II, p. 92.

visage qui produisent la joie, la tristesse et autres affections [1] .»

264. **Deux initiateurs.** — A deux médecins, l'un anglais, l'autre français, était réservé l'honneur d'aborder franchement, avec des préoccupations exclusivément scientifiques, l'examen des délicats problèmes physiologiques que soulève nécessairement l'étude raisonnée des mouvements expressifs du corps.

Sir Charles Bell et Duchenne de Boulogne ont consigné dans de remarquables publications, admirablement illustrées, le résultat de leurs patientes recherches [2]. Le but est le même chez les deux écrivains : soumettre à une minutieuse analyse les expressions de la face ; mais la méthode qu'ils emploient est différente : Bell s'en tient à l'observation ; Duchenne, après avoir observé, expérimente.

L'auteur anglais s'applique surtout à rechercher la nature des nerfs qui donnent le mouvement aux muscles et les rapports intimes qui existent entre les mouvements de l'expression et ceux de la respiration. L'auteur français se borne presque à reproduire à l'aide de photographies les expressions du visage qu'il provoque en électrisant les muscles de la face, pris isolément ou par faisceaux. Tous les deux ont eu la sagesse de s'en tenir à l'examen des données strictement physiologiques du problème mimique, s'en remettant à qui de droit du soin de traiter ex professo les questions philosophiques ou esthétiques qui s'y rattachent naturellement. « Comme Bell, remarque le D[r] Piderit, Duchenne énonce la proposition suivante : « Le langage de la physionomie une

1. Lotze, professeur de physiologie et de philosophie à l'Université de Gœttingen (1817-1885), *Wagner's Handwœrterbuch der Philosophie*, article *Instinct*, p. 196.

2. Sir Charles Bell, *Anatomie et physiologie de l'expression*. 1844 (3e édition, publiée après la mort de l'auteur, et contenant ses dernières corrections).

fois créé, il a suffi au créateur, pour le rendre universel et immuable, de donner à tout être humain la faculté instinctive d'exprimer toujours les sentiments par la contraction des mêmes muscles [1]. »

265. **Les continuateurs de Bell et de Duchenne.** — La plupart des continuateurs de Bell et de Duchenne sont loin de mériter un pareil éloge. A de très rares exceptions près, ils professent ouvertement des doctrines philosophiques inacceptables, et leur œuvre n'est le plus souvent qu'un plaidoyer plus ou moins habile en faveur des opinions erronées dont ils se déclarent les partisans convaincus et militants. Cela est particulièrement vrai du grand travail de Darwin sur « *l'Expression des émotions chez les hommes et les animaux* », où le célèbre naturaliste anglais s'est principalement proposé de mettre au jour de nouveaux documents en faveur de sa théorie de l'évolution, comme le prouve la phrase finale de son livre : « Nous avons vu, dit-il, que l'étude de la théorie de l'expression confirme la conception qui fait dériver l'homme de quelque animal inférieur » [2].

A des degrés et à des titres divers, nécessitent les mêmes réserves et méritent les mêmes reproches, les travaux des allemands Wundt [3], Wierordt [4], Piderit [5] et de l'italien

1. Duchenne (de Boulogne), *Mécanisme de la physionomie humaine, ou analyse électro-chimique de l'expression des passions*, applicable à la pratique des arts plastiques. Paris, 1862, avec atlas de 74 figures.

2. Cité par Piderit, *op. cit.*, p. 6.

3. W. Wundt, au dire de Piderit, la première autorité de l'Allemagne dans le domaine de la psychologie physiologique, *Grundzüge der psychologischen physiologie*, ouvrage traduit en français sous le titre : *Éléments de psychologie physiologique*, par le Dr Bouvier. 2 vol. in-8° de la *Bibliothèque de philosophie contemporaine*, Paris, Félix Alcan, 1885.

4. *Grundriss des Physiologie.*

5. Dr Th. Piderit, *la Mimique et la Physiognomonie*, traduction Girot (1 vol. in-8° de la *Bibl. de philos. contemporaine*, Paris, Félix Alcan, 1888.

Mantegazza [1], tous savants estimables, mais philosophes plus que suspects. Leur principal mérite est d'avoir exposé, souvent avec éclat, des vues fort ingénieuses, et surtout d'avoir clairement décrit et groupé méthodiquement un très grand nombre de faits. On courrait risque de tomber dans les erreurs les plus graves en acceptant toutes leurs conclusions, mais on se priverait de beaucoup de lumières en s'interdisant de profiter de leurs expériences. Aux lecteurs d'aviser. Ceux qui n'auraient ni le loisir ni le goût de chercher leur bien dans le dépouillement de ces œuvres mêlées, feront bien de s'en tenir à l'étude du manuel de M. Matthias Duval [2]. Ils y trouveront, résumées avec une compétence indiscutée et une clarté souveraine, toutes les questions d'anatomie et de physiologie dont la connaissance s'impose aux artistes.

266. **La question psychologique.** — De tout temps l'homme s'est efforcé de voir l'âme en regardant le corps ; l'espérance de s'élever par l'étude de la nature extérieure à la connaissance de notre nature intérieure, et de découvrir la conscience en considérant la physionomie, est aussi ancienne que l'humanité.

« Bien des siècles avant que les divers mots techniques, qui servent à désigner l'étude de la physionomie humaine, eussent pris place dans nos dictionnaires et dans l'histoire de la science, l'homme avait regardé le visage de l'homme pour y lire la joie et la douleur, la haine et l'amour, et il avait cherché à en tirer des divinations curieuses et d'une

1. P. Mantegazza, professeur au muséum d'histoire naturelle de Florence, La *physionomie et l'expression des sentiments*. 1 vol. in-8°, de la *Bibliothèque scientifique internationale*, Paris, Félix Alcan, 1889.

2. Précis *d'anatomie à l'usage des artistes*, par Matthias Duval, professeur d'anatomie à l'école des Beaux-Arts, professeur à la Faculté de Médecine, membre de l'Académie de Médecine. *Bibliothèque de l'enseignement des Beaux-Arts*, Paris, Quantin, nouvelle édition 1896.

application quotidienne. Il n'est pas de peuple illettré, de langue rudimentaire, qui n'ait incarné dans quelque proverbe le résultat de ces premiers jeux de la divination. Les bosses, les regards louches, les yeux étincelants et les yeux éteints, les diverses longueurs du nez et les diverses largeurs de la bouche sont célébrés ou condamnés dans les dictons populaires [1] ».

267. **Notions instinctives.** — Et nous continuons tous, aujourd'hui encore, cette œuvre d'interprètes et de devins.

« Bavard ou taciturne, impassible ou agité, tout le monde porte sur soi l'empreinte de son âme. Nous coudoyons à chaque instant des gens avec qui tout contact verbal nous est impossible ; nous en rencontrons quotidiennement avec lesquels nous n'échangeons que des formules peu significatives de politesse.

« Or ni les uns ni les autres ne nous sont complètement étrangers, si, éveillés par notre sensibilité et guidés par notre intelligence, nous prenons la peine de les observer. Beaucoup de personnes, en vertu de notions indéfinissables, parviennent à se former un jugement très exact de ceux qui les approchent. Chacun de nous est plus ou moins physionomiste, bien que sujet à l'erreur.

« La maîtresse de maison qui engage une servante, le commerçant qui prend un employé, le chef de parti qui recrute des affiliés, consciemment ou inconsciemment, s'en rapportent presque toujours à l'allure et au visage avant de décider leur choix. C'est donc que nous sentons confusément qu'il y a un langage évident dont il s'agit de déchiffrer l'alphabet.

« Devant la fragilité des notions instinctives, trop inconstantes et pleines de trahisons, des hommes à tous les âges, dans toutes les civilisations, sous toutes les latitudes, ont

1. Mantegazza, *La physionomie et les sentiments*, p. 2.

cherché les lois qui régissent cette occulte science dont plusieurs autres dérivent [1]. »

268. **Incessant labeur**. — Que d'hommes, en effet, sont venus au cours des siècles affirmer et faire croire qu'il n'est pas impossible de mettre à nu la conscience, et qu'il suffit d'inspecter les traits des mains ou du visage pour être en mesure de décrire toute une vie, et d'examiner la conformation du corps pour découvrir les qualités de l'âme !

L'antiquité eut ses devins, le moyen âge ses astrologues, nous avons les graphologues, les chiromanciens et les phrénologues. Les procédés ont varié, le but est resté le même : persuader qu'il est enfin trouvé l'accès sûr et facile au sanctuaire intime de l'homme, et qu'il est aisé, à qui sait observer avec sagacité et persévérance les formes et les agitations du temple extérieur qui l'enserre de toutes parts, de pressentir, de deviner, de savoir, ce qu'a dû faire l'hôte invisible qui l'habite, ce qu'il médite, ce qu'il prépare et ce qu'il fera.

Celui-ci, pour pénétrer le grand mystère, invoque les puissances supérieures, celui-là consulte les astres, cet autre se contente d'inspecter les lignes de la main, cet autre de mesurer les bosses du crâne, cet autre enfin d'analyser une ligne d'écriture. Et ces hommes ont des disciples, et la foule se presse sur les pas de ces étranges révélateurs.

Quel fonds de vérité exploitent-ils donc ? Le charlatanisnisme pur ne suffit pas à expliquer la vogue incessante et persistante de leurs théories enfantines et de leurs troublantes initiations. Il faut pour retenir les âmes autre chose que des mensonges ; on ne les attire qu'en faisant miroiter à leurs yeux des vérités tout au moins partielles, on ne les

1. Julien Leclercq, *La physionomie, d'après les principes d'Eugène Ledos*, p. 7.

séduit qu'en donnant aux erreurs qu'on leur propose les apparences de la vérité.

269. **Le possible et l'impossible.** — C'est qu'en effet il y a deux parts à faire dans l'œuvre des physiognomonistes anciens et modernes : celle de l'observation et celle de l'imagination. Ils n'ont pas pu ne pas remarquer — et plusieurs l'ont fait avec une rare finesse, doués qu'ils étaient d'un talent exceptionnel d'observation et d'analyse — qu'il existe entre la constitution et la conscience, entre le tempérament et le caractère, une relation réelle, conséquence inévitable de l'union de l'âme avec le corps. Renouvelant sans cesse leurs expériences, multipliant sans fin leurs investigations, dévisageant leurs contemporains, évoquant le souvenir des morts, s'analysant eux-mêmes, s'initiant aux découvertes de la science, sans négliger les jugements instinctifs des foules, ils se sont efforcés de ramener à un petit nombre d'espèces nettement définies la variété presque infinie des types que présente la race humaine.

Jusque là tout est bien : le but est raisonnable, l'effort méritoire, le résultat, quel qu'il soit, digne d'intérêt sinon d'estime.

Mais le physiognomoniste d'ordinaire ne s'en tient pas à ce travail de patiente et fructueuse analyse. Il veut conclure, il lui faut des lois, des lois d'une portée universelle et d'une précision mathématique. Telle espèce par lui définie aura partout et toujours telles et telles tendances ; tel tempérament aura telles vertus. Telle constitution tel caractère ; tel corps, telle âme ; tel organisme, telle vie. Et la liberté ? et Dieu ?

Imagination et charlatanisme.

La physiognomonie sera-t-elle jamais une science ? Nous sera-t-il jamais donné de nous élever, par l'étude de la constitution physique de l'homme, à la connaissance de la nature et de la vie de l'âme ?

A la connaissance définitive et totale? certainement non. L'âme a beau être unie au corps, par le meilleur d'elle-même, elle le domine et le dépasse. L'étude de l'instrument ne révélera jamais à l'observateur le plus attentif le tout de l'ouvrier.

A une connaissance sérieuse, désirable, fructueuse? certainement oui, si ceux qui ont mission de nous révéler de l'âme humaine, ce qui se laisse voir dans les manifestations de la vie physiologique, ont la précaution de poursuivre, sans se décourager jamais, le travail de l'observation scientifique, d'être constamment en garde contre les généralisations prématurées, et de repousser, comme attentatoire à la dignité humaine, toute conclusion qui ne tient pas suffisamment compte de la liberté.

270. **Distinction fondamentale.** — Il est surtout une distinction fondamentale que le physiognomoniste n'a jamais le droit de perdre de vue. Autre chose en effet est la constitution, autre chose la formation, et autre chose l'action. Je pleure, c'est une action qui modifie accidentellement les traits de ma physionomie; mais cette action peut être facilitée par l'habitude, car de fréquentes épreuves peuvent avoir donné à tout mon être l'expression et comme le pli de la douleur; et cette facilité de pleurer, ce don des larmes peuvent être en grande partie l'effet d'une complexion mélancolique. Dans le jeu normal de la vie toutes ses influences se mêlent; dire la part de chacune est souvent malaisé; mais pour être harmonisée leur action n'en demeure pas moins distincte.

Il y a réellement dans toute physionomie un élément *inné*, la conformation extérieure, la constitution: Nous naissons avec tel ou tel tempéramment; nous sommes par nature grands ou petits, beaux ou laids; à cela nous ne pou-

vons rien ; notre complexion native est un héritage dont nous ne pouvons refuser ni les charges, ni les bienfaits.

Il y a ensuite un élément *acquis :* Les modifications heureuses ou malheureuses introduites dans notre organisation par le libre exercice de nos facultés natives. L'éducation peut réformer une nature ingrate ; le vice déforme les plus heureuses constitutions ; la vertu transforme tout ce qu'elle touche.

Il y a enfin un élément *accidentel*: L'expression passagère d'un état fugitif de l'âme ; une contraction du visage, un mouvement de la main, un sourire, une larme,un salut, que sais-je encore ?

On n'a pas plus le droit de confondre ces éléments qu'on n'a le droit de les supprimer. A eux trois ils constituent tout l'homme extérieur. Le devoir du physiognomoniste est de n'en négliger aucun et de demander à chacun d'eux rien que les renseignements, mais tous les renseignements qu'il peut fournir sur la nature de l'homme intérieur.

Que signifie l'élément inné ? A quoi peut servir, pour la connaissance de l'âme, l'étude de la conformation du corps ?

Que signifie l'élément acquis ? Quel jour peut jeter sur le mystère de la vie intime, l'étude des déformations ou des transformations voulues de la constitution native ?

Que signifie l'élément accidentel ? Quels états psychologiques révèlent, à l'instant où ils se produisent, les mouvements expressifs du corps ?

La physiognomonie, pour épuiser son programme doit donner à toutes ces questions une réponse précise et claire.

271. **D'où viendra la lumière ?** — Qui fournira les éléments de solution de ces graves problèmes ?

Le premier est évidemment du ressort des sciences médicales. Seul un anatomiste de profession doublé d'un physiologiste peut décrire avec compétence les formes et les

mouvements du corps ; et ce n'est qu'en s'appuyant sur le résultat positif de ses patientes études que le philosophe pourra se flatter d'entrevoir les rapports de la conformation physique et de la qualité des facultés de l'âme.

Le second est plus spécialement du domaine des sciences morales. Mieux que tout autre un observateur attentif des phénomènes si délicats de la vie intérieure est en mesure de noter les modifications qu'ils font subir à la vie extérieure ; plus que personne au monde un moraliste de profession peut signaler sur le visage et sur d'autres parties du corps les impressions durables qui révèlent les tendances d'une âme et permettent par conjecture de reconstituer en partie son histoire.

Le troisième constitue l'objet propre de la mimique dont le but est précisément de découvrir les rapports des impressions actuelles de l'âme avec des mouvements passagers du corps.

272. **Où en sommes-nous ?** — L'anatomie et la physiologie ont fait de nos jours d'étonnants progrès. Tous nos organes ont été examinés, disséqués, mesurés, mis à nu, avec une dextérité, une méthode, une patience vraiment admirables. La conformation du corps de l'homme n'a plus de mystère. Et l'âme ? connaissons-nous enfin la relation de ses qualités natives avec les diverses formes de l'organisme ? Sommes-nous en état, par l'inspection scientifique du corps, de préjuger les aptitudes de l'esprit et du cœur ? Y a-t-il des formes et des qualités organiques adaptées aux divers degrés de perfection des facultés spirituelles ? Est-il possible à un homme de dire avec certitude d'un de ses semblables, dont il s'est contenté de mesurer et d'analyser les organes : c'est un génie ou un crétin, un saint ou un scélérat ?

Si vous avez seulement parcouru les œuvres les plus vantées de nos modernes phrénologues, vous êtes fixés.

Leurs descriptions peuvent être fidèles, leurs statistiques intéressantes, mais leurs conclusions toujours incertaines ont été mille fois infirmées par des expériences décisives. Qui donc oserait se déclarer aujourd'hui disciple de Gall? Quel savant a jamais pris au sérieux les impertinentes divagations du criminaliste Lombroso? Non, les rapports de la conformation et des aptitudes ou défauts, ne sont pas connus, et les philosophes médecins qui de nos jours ont essayé de les définir, n'ont guère fait que revêtir d'une forme en apparence scientifique les élucubrations imaginatives des astrologues du moyen âge.

Plus modeste a toujours été l'ambition des vrais moralistes. Persuadés que l'être de l'âme est indépendant de celui du corps, ils ont renoncé à demander aux qualités de celui-ci la révélation des aptitudes de celle-là ; mais avertis par l'expérience que l'esprit, en agissant de telle ou telle façon, modifie de telle ou telle manière, les formes accidentelles de l'organisme, ils se sont attachés à noter ces modifications à mesure qu'elles se produisent. Ils n'ont pas pu ne pas constater que le fréquent usage de la méditation, par exemple, marque le visage d'un pli qui manque aux traits de l'homme sans idées ; ils n'ont pas pu ne pas voir que la physionomie de l'homme esclave de la volupté ou de la colère a des signes qui la distinguent de celle de l'homme chaste de vie et doux de cœur ; ils ont constaté que les traits de la vertu ne sont pas ceux du vice, et que chaque créature raisonnable porte sur tout son être extérieur les traces visibles de l'usage qu'elle fait de la vie. Forts de ces observations, ils ont entrepris de fixer les lois morales de ces transformations voulues de l'organisme, et se sont flattés de lire sur la physionomie de leurs semblables la manifestation de leurs dispositions habituelles, et de reconstituer, par divination, sinon leur vie tout entière, du moins les mouvements qui l'agitent et les impulsions qu'elle subit.

Pour se rendre compte de l'intérêt et du sérieux de pareilles études, il faut lire attentivement les écrits des philosophes modernes, croyants ou incrédules, qui ont entrepris d'éclairer les problèmes de l'âme en mettant à profit les lumières fournies par la science du corps. On aurait grand tort, malgré les nombreuses erreurs qui si souvent les déparent, de traiter à la légère les œuvres remarquables à tant de titres de Lavater [1], de Bell [2], de Darwin [3], de Montegazza [4], de Piderit [5], de Ledos [6], de Ribot [7]. Tous ont des écarts d'imagination ou des préventions doctrinales ; rien ne nous oblige à les suivre jusqu'au bout. Mais tous ont recueilli des faits incontestables, et exposé avec talent des vues originales. Qui nous empêche d'en profiter ?

Mais c'est surtout quand il s'agit d'interpréter l'élément purement accidentel de la science physiognomonique, et de découvrir les rapports des jeux musculaires avec les sentiments et les passions, que l'étude de ces savants auteurs se recommande et s'impose. Sur le terrain nettement circonscrit des phénomènes mimiques, nous n'avons qu'à gagner à nous constituer leurs disciples. Pas une impression de l'âme dont ils n'aient observé l'expression fugitive sur les organes du corps ; pas un sentiment dont ils n'aient minutieusement décrit, dessiné, photographié la manifestation

1. Lavater, *L'art de connaître les hommes d'après la physionomie.* L'édition à consulter est celle donnée en 1820, en dix volumes, par Moreau.

2. Charles Bell, *Anatomie et physiologie de l'expression.* 1844, 3e édition

3. Charles Darwin, l'*Expression des émotions chez l'homme et les animaux.* Traduct. française par MM. S. Pozzi et R. Benoît, Paris 1874.

4. P. Montegazza, la *Physionomie et l'expression des sentiments*, Paris, Alcan, 1889.

5. Dr Th. Piderit, la *Mimique et la physiognomonie*, Paris, Alcan, 1888.

6. Eugène Ledos, *Traité de la physionomie humaine*, 1 vol. grand in-8o avec 115 dessins de l'auteur, Paris, Oudin, 1894.

7. Th. Ribot, *La Psychologie des sentiments*, Paris, Alcan, 1896.

vivante à l'aide des mouvements des muscles expressifs. Grâce à leurs travaux la mimique est devenue une véritable science, et il est possible à un observateur attentif qui s'est assimilé leur enseignement, de lire sur le visage de ses semblables, nettement exprimés, les passions qui les agitent et les sentiments qui font battre leur cœur. Les larges emprunts que nous ferons à l'œuvre de plusieurs d'entre eux en fourniront la preuve évidente.

III

L'ESTHÉTIQUE DES MOUVEMENTS

273. **Que la vérité n'est pas toujours la beauté.** — La mission de dire à quelles conditions un mouvement naturel et expressif peut devenir beau revient de droit à l'esthétique. L'artiste doit achever l'œuvre de l'anatomiste et du psychologue.

En nous livrant les secrets du merveilleux mécanisme de nos organes, l'anatomiste nous permet de respecter sciemment les lois qui régissent les mouvements musculaires, et par conséquent d'être partout et toujours *naturels*, dans nos gestes et nos attitudes.

En nous faisant connaître les rapports précis des jeux musculaires et des affections de l'âme, le philosophe nous apprend à donner à notre physionomie la composition qui traduit exactement notre état psychologique et rend par là même véritablement *expressifs* tous nos mouvements corporels. L'un et l'autre ont pour but de nous établir dans la vérité.

Mais la vérité n'est pas toujours la beauté. Sans doute un geste ne sera jamais beau s'il n'est tout d'abord naturel et expressif, le naturel et l'expression étant indispensables à la vérité, et la vérité sera toujours — c'est le moins qu'on puisse dire, — la première condition indispensable de la

beauté ; mais un geste peut être tout à la fois et éminemment, naturel et expressif, et demeurer vulgaire, et être même inconvenant et laid. On peut exprimer avec une clarté souveraine un sentiment très ordinaire ; on peut rendre à la perfection des idées mesquines ou malsaines.

La beauté est plus haut ; le beau est dans le vrai sans doute, mais dans le vrai resplendissant et pur, qui élève et qui ennoblit. L'art vit d'aspirations généreuses ; sa mission est de saisir et de rendre tout ce qui est grand, tout ce qui brille et purifie ; son devoir est d'être vrai, mais son honneur est d'être sublime. Il faut au véritable artiste de la technique et un idéal : de la technique pour rester vrai, et un idéal pour devenir sublime. La technique du parler muet de la vie, nous savons où la prendre ; mais son idéal, qui nous le révélera ?

274. **Esthétique naturelle.** — L'art plastique en réalité est inhérent à notre nature, car nous naissons avec la faculté de revêtir nos formes et nos mouvements des caractères de la beauté. Il y a pour la mimique une esthétique spontanée. De qui l'enfant tient-il les grâces de son sourire et l'éloquence de ses charmes ? A qui le pâtre du Latium emprunte-t-il le secret de ses attitudes olympiennes ? Qui a donné à la physionomie de l'homme du peuple la puissance de rendre avec tant d'éclat les plus nobles sentiments et les passions les plus généreuses ? Qui donc conduit la main de l'orateur illettré, lorsque, sous l'action de la passion qui l'anime, il dessine si heureusement le geste qui électrise son auditoire ? Et à quelle loi obéissons-nous nous-mêmes, dans le cours ordinaire de la vie, en exécutant les mouvements destinés à compléter et à embellir notre parole ? — L'instinct, la nature, le voilà l'inspirateur et le régulateur habituel des mouvements esthétiques. « Il est évident que l'étude de la mimique rend tout aussi peu un homme artiste que l'étude

de l'anatomie. La représentation du beau et de l'idéal exige, outre la technique, un goût et un tact artistiques que l'on ne peut ni étudier ni enseigner [1]. »

L'art de mimer est donc essentiellement un don naturel ; il faut à qui réalise dans ses gestes et ses attitudes l'idéal de la beauté, des aptitudes natives que rien ne supplée ; on naît artiste, on ne le devient pas. De ce fait incontestable, sommes-nous en droit de conclure à l'inutilité de l'étude de la mimique ? Certes non. L'éducation a souvent pour résultat de paralyser ou de fausser le jeu spontané des facultés naturelles ; que de parleurs très bien doués au point de vue du langage des mouvements ont contracté des habitudes détestables dont ils ont le devoir de se corriger ! La nature de son côté ne nous donne que des aptitudes, et ces aptitudes pour se développer ont besoin de culture, de surveillance, d'entraînement. Les formes esthétiques que chacun de nous peut découvrir sont toujours en petit nombre ; celles que nous sommes capables de reproduire, quand passe sous nos yeux un modèle qui nous les révèle, sont en nombre illimité.

275. **Le rôle des maîtres.**— Et c'est ici que se place naturellement le rôle des maîtres. Rectifier et développer le jeu de nos facultés natives, c'est leur mission. Ces maîtres sont, nous l'avons dit, les sculpteurs, les peintres et les orateurs.

Ils sont, eux, admirablement pourvus de dons de nature, et un travail intelligent et opiniâtre leur en fait tirer un parti souvent merveilleux. Quel idéal d'humaine beauté dans l'âme d'un Raphaël et d'un Michel-Ange ! Quelle intensité de vie expressive dans le cœur d'un Bossuet et d'un Lacordaire ! Est-il une forme vraiment esthétique que les premiers aient été incapables de concevoir ? Est-il un mou-

1. Dr Piderit, *op. cit.*, p. 29.

vement vraiment éloquent que les seconds n'aient pu reproduire? Ah! s'il était possible à l'orateur de se constituer leur disciple ou le disciple de qui leur ressemble. Mais hélas! ces maîtres sont morts, et où sont-ils ceux qui leur ressemblent?

Raphaël et Michel-Ange se survivent en partie dans des œuvres immortelles. D'une main puissante, presque créatrice, ils ont fixé sur la toile ou dans le marbre quelques-unes de leurs conceptions les plus sublimes. Qui nous empêche de demander à l'étude de leurs chefs-d'œuvre la science des plus belles formes que l'être humain puisse revêtir?

Bossuet et Lacordaire ne sont pas morts tout entiers. Leur action était trop puissante pour disparaître avec eux. Ceux qui les ont vus ont gardé, de l'élément périssable, le meilleur assurément de leur éloquence, le mouvement et la vie, un souvenir ineffaçable ; et ce souvenir ils se sont efforcés de le reproduire à l'aide de la plume, du burin et du pinceau. Et où donc mieux que dans ces descriptions, ces dessins et ces tableaux pourrons-nous découvrir cet idéal de grâce, de dignité et de grandeur dont ils furent, de leur vivant, les si puissants interprètes ?

Ce que nous avons dit de Raphaël et de Michel-Ange, on peut le dire de la plupart des peintres célèbres, et d'un grand nombre de sculpteurs de renom. Presque tous nous ont laissé, idéalisés par leur génie, des types humains où ils semblent n'avoir employé de forme et de matière que ce qu'il en faut pour exprimer l'âme.

Ce qui est vrai de Bossuet et de Lacordaire, l'est aussi des grands orateurs de toutes les causes et de tous les siècles. Bien peu ont disparu sans léguer à la postérité le souvenir d'une attitude préférée, d'un geste particulièrement expressif, d'un mouvement caractéristique de leur éloquence.

Le beau traité de mimique qu'on pourrait composer rien

qu'en reproduisant dans une publication illustrée, bien choisis et bien classés, les chefs-d'œuvre d'expression réalisés par le génie des sculpteurs et des peintres, commentés par la reproduction fidèle de la physionomie vivante des grands orateurs !

276. **Appel au Conservatoire.** — Si quelqu'un a l'obligation rigoureuse de faire siennes, par une étude méthodique et persévérante, toutes les ressources du langage des mouvements, assurément c'est bien l'artiste dramatique, l'être impersonnel dont c'est la mission de jouer tous les rôles et de faire tous les personnages. Personne au monde n'est plus que lui tenu de parler aux yeux, et de demander au corps d'exprimer les conceptions et les passions de l'âme. Le héros qu'il met en scène, il le représente, il l'est, bien plus par les traits qu'il lui prête que par les paroles qu'il récite en son nom ; il faut à l'artiste une étonnante puissance de transformation. Aussi lui apprend-on de bonne heure à régler tous ses mouvements et à composer son extérieur selon les exigences des divers rôles qu'il doit remplir ; il s'habitue, sous le regard de professeurs expérimentés, à prendre toutes les attitudes ; il s'étudie à donner aux traits de son visage l'expression des sentiments et des passions dont il est l'interprète ; il a le constant souci de revêtir les formes et de reproduire les gestes des personnages qu'il joue.

Ce ne serait donc pas se tromper d'adresse que de frapper à la porte du Conservatoire pour demander aux maîtres de nos futurs artistes des leçons de maintien, de physionomie et de geste ; et la pensée de charger un artiste de l'enseignement de la mimique, n'aurait rien que de naturel. Mais le moyen d'initier le lecteur aux secrets du Conservatoire, et de lui procurer les conseils d'un maître ?

L'école des artistes, comme toutes les écoles vit de traditions. Là autant, sinon plus qu'ailleurs, doit être vivant le

culte des gloires du passé et des illustrations de l'heure présente ; on y conserve sans aucun doute le souvenir des morts illustres, on raconte leurs succès, on explique leurs créations. Il doit exister quelque part une collection de portraits d'artistes célèbres pris sur le vif, dans le feu de l'action ; et il n'est pas possible qu'on n'ait pas songé à mettre sous les yeux de leurs futurs émules l'image parlante de ces glorieux devanciers. Les éducateurs officiels des aspirants comédiens ne peuvent pas ne pas être rompus à tous les jeux des mouvements expressifs. Ils connaissent les règles déterminées par l'expérience, et ils ont toute facilité pour surprendre le secret de l'action des rois du théâtre.

Serait-il donc impossible d'obtenir de l'un d'entre eux qu'il consentit à exécuter en présence d'un photographe la série classique des exercices d'entraînement auxquels il soumet ses élèves ? Serait-il si difficile à un artiste éminemment doué au point de vue plastique de reproduire, dans les mêmes conditions, les belles créations mimiques des grands artistes ses émules et les siennes ?

277. **Des dessins surtout.**— On ne décrit pas un beau geste, on le montre. Pour s'initier à la technique comme à l'idéal de l'art mimique, il ne suffit pas de lire, il faut voir. Les artistes écrivent peu, mais ils agissent beaucoup. Les traités de physionomie signés de noms illustres dans la sculpture et la peinture sont en très petit nombre tandis que les chefs-d'œuvre des peintres et des sculpteurs encombrent nos musées et s'offrent à tous les regards, indéfiniment reproduits. Négligeons ces traités, leur valeur est minime ; [1] mais regardons ces œuvres, elles font parler la vie.

1. Lebrun, *Conférences sur l'expression des divers caractères des passions.* Paris, 1667, in-4°. Ces conférences ont été réimprimées dans l'édition de Lavater par Moreau en 1820. — Du même auteur : *Expres-*

Les comédiens de leur côté ont rarement songé à composer des traités de mimique, mais ce qu'ils décrivent si difficilement ils l'exercent activement sur tous les théâtres et ils l'apprennent pratiquement dans des écoles fermées. Nous savons à quelle condition ces écoles pourraient s'ouvrir et comment la publication opportune d'une série d'instantanés permettrait au grand public de bénéficier des enseignements du Conservatoire et de mettre à profit les leçons des gens de théâtre.

278. **Résumons-nous et concluons.**—Le lecteur qui a consenti à nous suivre, peut avoir une idée plus nette de la nature et de l'importance de ce que nous avons appelé le langage de la vie. Il a pu se rendre compte du rôle capital joué dans toutes les manifestations de l'âme par la parole silencieuse qui, partout et toujours, explique, commente et parfait, en s'adressant aux yeux, la signification de la parole résonnante qui frappe l'oreille. Il n'est plus tenté — nous en sommes sûrs — de méconnaître la puissance expressive du langage du mouvement, et le voilà fermement résolu, — c'est du moins notre espérance — à ne rien négliger de ce qui lui permettra d'en utiliser toutes les ressources.

Quel dommage que nous n'ayons pas à lui mettre immédiatement dans les mains, un livre élémentaire, où les principes de la « langue éternelle de l'humanité » seraient expliqués avec méthode et beaucoup d'images en peu de mots !

Un pareil livre n'existe pas.

Le lecteur sait du moins où se puisent les éléments d'une science qu'il estime. Il sait quel travail s'impose à qui voudra lui donner le manuel qui doit venir.

Un pareil livre paraîtra-t-il bientôt ?

sions des passions de l'âme, in-folio, publié par A. Suntach. — Léonard de Vinci, *Traité de Peinture*, Würnberg 1724 ; G. Battista de Rubeis, *Dei ritratti, ossia trattato per cogliere le fisionomie.* Paris 1809. Imprimé en italien et en français.

L'entreprendre serait louable. La plupart des matériaux qui doivent y entrer ont été recueillis et élaborés par les savants spécialistes dont les travaux servent comme d'introduction à la science de la mimique. Reste à les réunir à pied d'œuvre et à les faire entrer dans une construction régulière et solide.

Le plan s'impose : il est indispensable d'étudier tout d'abord les mouvements mimiques dans leur ensemble ; il y a lieu de décrire ensuite en détail le jeu des muscles de la face, et il convient de finir par l'analyse des mouvements expressifs des extrémités.

Un bon traité de mimique doit parler du *maintien* de la *physionomie* et du *geste.*

La mise en œuvre est des plus simples : des descriptions très sobres et des illustrations très riches ; beaucoup d'images et peu de mots, nous n'avons plus à dire pourquoi.

CHAPITRE XIV

NOTES SUR LE MAINTIEN

279. **L'éloquence du corps.** — Avant de prendre la parole l'orateur se présente, et tant que dure son discours il pose devant son auditoire, statue vivante et animée. Dès qu'il paraît tous les yeux sont sur lui ; dès qu'il ouvre la bouche l'attention redouble, et si sa parole s'adresse à l'âme, du premier au dernier mot, on le regarde plus encore peut-être qu'on ne l'écoute. Or nous sommes ainsi faits : les impressions que la vue nous donne sont autrement vives que celles que nous transmet l'ouïe ; un son n'aura jamais pour nous la rayonnante clarté d'une image ; ce qu'on voit entre si vite, frappe si fort et se grave si profondément ! Ce serait donc faire la preuve d'une ignorance humiliante ou d'une méconnaissance déplorable des légitimes exigences de l'esprit humain que de traiter de négligeables les impressions que le spectacle de l'orateur peut produire sur l'auditoire, que de refuser son attention comme son estime à ce que Cicéron appelle si justement « le discours et l'éloquence du corps. »

Telle est d'ailleurs notre prévention commune : nous jugeons les hommes plus ou moins favorablement selon que leur extérieur nous affecte dès le premier coup d'œil, comme nous jugeons tous les jours d'un particulier par la manière avec laquelle il se présente dans une compagnie. Saisissez sur le vif, dans les circonstances ordinaires de la vie,

dans un salon, sur la place publique, au club, au théâtre, les impressions que produit et les jugements que provoque un nouveau venu, subitement mis en évidence à un titre quelconque. Ce qui frappe dans sa personne, ce qu'on remarque avant tout, ce que tout haut ou tout bas chacun commente, ce qui chez tous commence et chez beaucoup achève l'information qui fait porter sur son compte une appréciation souvent décisive, c'est l'extérieur ; et par ce mot il faut entendre sa taille, sa mine, son costume, son air, ses manières, sa pose, son allure et ses mouvements.

Pures apparences, dites-vous. — J'en conviens ; mais les apparences sont-elles partout et toujours si complètement étrangères à la réalité que le plus honnête homme du monde ait le devoir impérieux de n'en jamais tenir compte ; et dépend-il de nous de faire que le commun des mortels ne reçoive des apparences la matière et la raison de ses jugements presque toujours instinctifs ? Conclusions téméraires, généralisations inconsidérées, prévention, suffisance et sottise. — Je le veux bien ; mais quand donc les hommes seront-ils en majorité, clairvoyants, réfléchis, circonspects et modestes, au point de soumettre leurs jugements, surtout ceux qui concernent les personnes, au contrôle de la froide raison et d'une longue expérience? Présomption ridicule et légèreté inexcusable dans un auditoire chrétien. — D'accord ; mais où espérez-vous trouver réunis en nombre des fidèles auxquels il suffit d'entrer dans une église pour oublier qu'ils sont des hommes, et tout disposés à regarder comme dépourvus de signification dans un prêtre un ensemble de faits ou de gestes qui, partout ailleurs qu'au pied des autels et chez tout autre qu'un ecclésiastique, exerceraient sur leurs jugements une influence si décisive ?

Inutile d'y contredire : ce qui se voit joue, dans nos églises comme partout où viennent des hommes, un rôle considérable, et le prêtre a comme l'homme du monde et plus

que l'homme du monde, parce que pour des motifs plus hauts et en vue d'intérêts plus nobles, le devoir de régler tout son extérieur sur les règles de la bienséance, et de donner à son maintien, pour rendre gloire à Dieu et service aux fidèles, toute l'éloquence dont son corps est susceptible. Or nombreuses et variées sont les ressources expressives du langage du corps humain : il parle par les dimensions, les proportions et les formes qu'il tient de la nature ; il parle par les vêtements et les ornements que lui procure l'industrie ; il parle par les airs que le jeu des passions lui donne ; il parle par les manières que l'éducation lui impose ; il parle par les poses ou attitudes que déterminent les convenances : il parle enfin par les mouvements que règlent les impulsions de la vie. Nous devons au lecteur quelques observations sur le meilleur emploi de toutes ces ressources. Les voici :

280. **Dimensions et proportions.** — Égaux en droits, dit-on de nos jours, mais assurément très inégaux en poids et en taille, tels sont les hommes ; il en est de grands, il en est de petits, il en est de maigres, il en est d'obèses, et dans tous les sens la diversité est infinie, et ce n'est pas demain qu'elle cessera. Demain comme aujourd'hui et comme hier, en vertu d'une loi stable comme la nature et mystérieuse comme elle, celui-ci deviendra géant, celui-là demeura nain, cet autre s'arrêtera à une taille moyenne ; celui-ci sera jusqu'à la vieillesse svelte comme à vingt ans, celui-là portera de bonne heure le poids d'un épaississement progressif et fatal : chaque représentant de l'espèce humaine a sa place marquée d'avance sur l'échelle des dimensions et des proportions ; il la prendra de gré ou de force, et, privilégiée ou moins heureuse, il la gardera ; il faut s'y attendre et s'y résigner. Se rendre compte de la place qui est la sienne et par tous les moyens en son pouvoir s'efforcer d'en discerner les avantages pour en ti-

rer profit et les inconvénients pour en prévenir les suites fâcheuses, c'est le seul parti raisonnable, celui que dictent à chacun de nous l'expérience et la raison.

Or, au point de vue de l'éloquence du corps, il s'en faut, et de beaucoup, que toutes les dimensions et toutes les proportions offrent les mêmes ressources. Ainsi un orateur colosse a pour l'auditoire quelque chose d'effrayant et qui choque la vue. On l'admirerait à la parade, on l'applaudirait à la foire ; en chaire ou à la tribune, sa présence étonne : on se fait si difficilement à l'idée d'un athlète ou d'un tambour-major en surplis ou en toge ! Pur préjugé sans doute, mais assurément préjugé fort répandu et très vivace : on a peine à croire que la nature qui donne à tous les hommes une mesure ordinaire de bon sens, en ait dispensé aux géants à proportion de leur taille, et dans ces colossales figures on suppose toujours du vide. Sidoine Appolinaire déclarait l'avantage d'une taille démesurée estimable « surtout dans les poutres, » et Catulle ne faisait que traduire le sentiment du plus grand nombre quand il disait :

Nulla in tam magno corpore mica salis.

Un colosse qui a de l'esprit, — cela s'est vu, — est fort embarrassé pour en faire usage. Il a toujours, quand il veut le montrer, à soulever des montagnes ; il ressemble toujours plus ou moins à cet homme d'État français dont on a dit que sa présence à la tribune, à l'heure même de ses plus brillantes improvisations, évoquait l'image « d'un éléphant qui aurait avalé un écureuil ».

« Loin de la chaire, dit un auteur du XVIIIe siècle, ces orateurs nains, qui ont l'air et la voix d'une marionnette, ils figureraient mieux dans quelque estampe de Calot. » La sentence est vive, l'exécution sommaire ; trop peut-être. Dans un petit corps peut habiter une grande âme ; la puissance et la beauté de la voix ne dépendent que bien peu des dimensions des organes ; on peut être et paraître, sous des

formes exiguës, spirituel, distingué, vibrant. A défaut de majesté les petits auront la grâce ; la vivacité leur tiendra lieu de puissance ; ils seront sans effort aimables et remuants. D'innocents artifices peuvent d'ailleurs, dans nos chaires surtout, exhausser en apparence la taille du prédicateur. Que de petits hommes ont été de grands orateurs !

Long et mince, le parleur manque de prestance. S'il se raidit, il est grotesque ; s'il s'incline, il fait pitié : pieu inflexible ou roseau cassé. Les Romains tenaient en médiocre estime les orateurs haut perchés. La vue de Tibère redressant péniblement à la tribune sa longue silhouette de géant amaigri et voûté, au dire de Tacite, le faisait écouter moins favorablement dans le Sénat ; les comiques s'égayèrent longtemps aux dépens du pauvre Cinésias qui n'avait rien trouvé de mieux, pour soutenir sa longueur extrême, que l'usage d'un corset composé de planches de tilleul ; et Antonin le pieux lui-même se vit en butte à leurs railleries, pour avoir, bien que discrètement, en vue d'étayer sa longue taille que l'âge avait affaiblie, usé d'un semblable artifice.

L'obésité est plus qu'une infirmité, c'est une disgrâce : un embonpoint excessif donne à qui le traîne péniblement l'air lamentable d'un malheureux condamné à se courber sans repos sous un poids qui l'écrase ; — de qui le porte allégrement, il fait un colosse dont l'imposante allure promet d'autres exploits que ceux de l'éloquence ; — qui l'étale avec complaisance pourra bien éveiller l'idée d'un joyeux convive et d'un bon vivant, mais il fera sagement de laisser à d'autres le soin de prêcher le jeûne et la pénitence.

281. **Beauté animale et beauté morale.** — Est-il donc si malaisé de définir un bel homme ? N'est-il pas évident tout d'abord que la beauté vraiment humaine résulte de l'harmonieuse fusion de ces deux beautés : la beauté animale et la beauté morale ?

Le beau est la splendeur du vrai ; l'homme est un animal raisonnable ; du rapprochement de ces deux pensées jaillit la lumière.

Le vrai de l'homme étant d'être indivisiblement animal et raisonnable, la splendeur qui le rend beau résulte nécessairement de la fusion de l'éclat de l'élément animal et du rayonnement de l'élément raisonnable. Une âme rayonnante dans un corps splendide, de l'humaine beauté, voilà la synthèse.

L'âme rayonne par l'idée et par la vertu ; le corps tire son éclat d'une heureuse combinaison de dimensions, de proportions, de formes, de couleurs et de mouvements. Au génie grec le mérite d'avoir fixé dans d'immortels chefs-d'œuvre l'idéale beauté du corps ; à la religion chrétienne l'honneur d'avoir affirmé par d'inoubliables exemples la supérieure beauté de l'âme. Séparée de la beauté morale, la beauté corporelle n'est plus que la beauté charnelle, une humiliation et un péril. Uni à une grande âme un corps vulgaire se transfigure. La flamme divine qui brûle le cœur des saints illumine leurs traits de clartés surhumaines. Fussions-nous plus chétifs d'apparence que l'apôtre saint Paul et plus rustiques de formes que le bon Monsieur Vincent, si l'ardent amour qui les enflammait l'un et l'autre inspire notre parole, nous serons beaux d'une beauté vraiment surhumaine, la seule qu'on soit en droit d'exiger d'un ministre de Dieu. « Un extérieur trop avantageux, écrit le P. Gaichiès, peut nuire au ministère ; il donne plus d'admiration qu'il ne répand d'onction. Si l'auditeur en est frappé, il oublie Celui qui envoie et ne s'occupe que de celui qui est envoyé. La parole de Dieu doit être écoutée indépendamment de ce qui est de l'homme [1]. »

282. **De l'air qui convient au prédicateur.** — L'air est un

1. *Op. cit.*, ch. VIII.

état de l'âme rendu visible par une attitude du corps. L'honnête homme a l'air de ce qu'il est, et s'efforce de prendre l'air de ce qu'il doit être ; l'unique régulateur des airs qu'il veut est sa conscience. Le nécessaire mais infaillible moyen pour le prédicateur de discerner l'air qui lui convient sera donc de se demander ce qu'il est et ce qu'il doit être. Qu'il se pénètre dans le silence de la méditation de la sublimité de son ministère ; qu'il voie dans l'humilité de la prière la profondeur de sa misère ; qu'il se souvienne toujours, et au nom de qui, et à qui, et de quoi, et pourquoi il parle ; — et sans effort comme sans étude, les attitudes de son corps rendront visibles à tous les regards les émotions de son âme. On ne demande au prédicateur que d'être et de paraître convaincu de ce qu'il est et de ce qu'il dit. L'essentiel est là. Voici pourtant d'utiles conseils.

L'action doit convenir aux mœurs. Le prédicateur, dans ses discours, doit faire attention à son âge, à son propre caractère, au rang qu'il occupe dans le ministère, à la profession dans laquelle il est engagé, et à sa manière de vivre ; parce que tout cela ajoute une nuance de plus ou de moins dans les mœurs. Une même action ne convient point à tous les ministres. Les jeunes gens doivent parler et prononcer avec un extérieur différent de celui des personnes respectables par leur âge ou par leur autorité. Il doit y avoir aussi une différence dans les inférieurs et dans les supérieurs, parce qu'il y a un certain air permis à ceux-ci, qui ne l'est point aux autres. Un prélat, un vieillard, un prédicateur célèbre peuvent répandre sur leur extérieur un peu de cet air d'autorité que le rang, l'âge ou la réputation leur donne, et qui ne siéeraient point à une première jeunesse. On tolère un ton de maître dans ceux qui sont les chefs et les pasteurs d'Israël.

« Ce sont des pères qui parlent à des enfants qui leur sont soumis ; mais cette conduite serait déplacée dans un minis-

tre qui n'a d'autre mission que celle de son évêque : elle rend même ridicules ces hommes qui, sortant de leurs solitudes, apportent dans le public un air de supériorité et d'amour-propre, qui s'accorde peu avec l'humilité que leur habit doit inspirer.

« Évitez les manières présomptueuses et les yeux hardis. C'est trahir son orgueil et montrer la petitesse de son génie. Vous indisposeriez votre auditoire ; et si vous vous égariez on rirait de votre chute. Parlez avec confiance et même avec autorité, si vous le voulez ; mais que cette autorité se fasse précisément connaître par la sainteté de vos maximes, par la grandeur des vérités que vous annoncez, et ne l'exprimez jamais dans vos manières. L'esprit de l'homme souffre avec peine qu'on lui parle en maître : il a une joie maligne à humilier celui qui lui commande avec empire. Un orateur qui parle sans crainte n'est point hardi, mais impudent, dit Cicéron. Il y a une timidité respectable qui nous fait estimer et qui relève le mérite des grands hommes. On ne souffre de hardiesse que celle que le zèle éclairé par la science et produit à propos peut inspirer. Évitez l'air fier et méprisant, l'air léger et volage ; exprimez dans votre extérieur la modestie, la douceur, la tendresse, le zèle, le vrai caractère des ministres que le zèle échauffe par la charité et éclaire par la grâce [1]. »

En des hommes négligés se voit quelquefois une éloquence d'action, dont on ne saurait rendre raison et qui cependant entraîne. Le zèle qui les anime fait disparaître ce qui pourrait choquer : on n'est frappé que de la vérité qu'ils annoncent.

L'air fastueux rebute. L'auditeur veut être ménagé ; et quelque modeste que soit un auditoire, c'est un corps toujours respectable. L'orgueil et la fierté, qui en est l'expres-

1. Dinouart, *op. cit.*, p. 88-90.

sion, sont à la persuasion des obstacles invincibles. La modestie y arrive plus sûrement.

On a de la peine à voir en chaire un prédicateur trop arrangé : un peu de désordre dans sa manière lui fait plus d'honneur. Le respect de la religion change le goût de l'auditeur le plus mondain et lui fait regarder comme bagatelle ce qui n'est que bagatelle ; il veut que chacun se sente de sa profession.

En chaire l'air agréable est hors de sa place, surtout sous un habit d'humiliation et de pénitence. Une douceur affectée n'y convient pas mieux. L'austérité, ou du moins la gravité doit prévaloir dans le ministère, ainsi que dans le temple la croix prévaut sur tous les ornements.

Il faut éviter l'air chagrin. L'auditeur n'est pas content quand l'orateur ne paraît pas l'être lui-même.

L'air de confiance nuit à la persuasion : on croit qu'au défaut de bonnes raisons on veut payer d'assurance. L'orateur ignorant se délecte à enseigner ce qu'il vient d'apprendre ; l'habile ne peut s'imaginer que ce qu'il dit puisse être ignoré. Il débite avec modestie les endroits même les plus travaillés de son discours.

Il sied bien d'être un peu timide. La timidité ne se trouve guère sans la modestie, et la modestie rehausse l'éclat du mérite. J'aimerais mieux trembler devant l'auditeur, que de le braver. Les plus grands maîtres n'ont jamais parlé en public sans quelque frayeur.

Une hardiesse tempérée ne déplaît pas, lorsqu'elle s'accroît insensiblement dans la suite du discours, par le progrès du zèle et par la chaleur de l'action.

Quand la timidité vient de défiance, et qu'elle ôte la liberté de la prononciation, on la réprime par l'idée du personnage qu'on soutient. Que doit craindre le ministre du Très-Haut, qui enseigne ses voies, qui annonce ses volontés, par son ordre, et revêtu de son autorité ? [1] »

1. Gaichiès, *op. cit.* : ch. VIII, n°s VI-XVI.

283. **Vêtements et Ornements.** « L'orateur, écrit Quintillien, n'a point d'habillement particulier ; c'est la mode, ou, pour mieux dire, l'usage qui en décide. Ainsi, sa parure, comme celle des honnêtes gens, doit avoir quelque chose d'éclatant, de noble et de mâle en même temps. Pour la robe, la chaussure et les cheveux, comme il est mal de les négliger, aussi n'est-il pas moins répréhensible d'en être curieux à l'excès. »

La parure des prédicateurs, dit un auteur déjà cité, dont nous nous reprocherions de ne pas reproduire ici les sages avis, « la parure des prédicateurs, comme celle des honnêtes gens, doit être propre, mais toujours dans les ornements de la simplicité évangélique. Il y aurait autant d'indécence à négliger ses cheveux et son habillement, qu'à se piquer de les avoir dans le goût et la mode des enfants du siècle. Je ne dirai point au prédicateur de ne porter ni manchettes, ni diamant au doigt, et de ne point se bichonner : ridicule personnage que celui d'un ministre qui apporte en chaire la toilette d'une femme, qui en prend l'air indolent, les manières et ce ton de volupté qui ne convient qu'aux actrices !

« Les mondains mêmes se révoltent avec raison contre ces prédicateurs dont l'air efféminé nous offre une figure de mode et de toilette : c'est manquer de respect à la religion. On se souvient encore du Père P. dont la taille bien nourrie souffrait avec peine la mortification du froc qu'il portait : doué d'une physionomie avantageuse, il faisait servir à la vanité les agréments qu'il avait reçus de la nature. Il savait l'art de montrer ses bras à demi-nus, et de faire admirer à un cercle de dames la blancheur de sa peau.

Nous voyons des prêcheurs coëffés à la moutonne,
Se faire les ïeux grands, et la bouche mignonne,
Se radoucir la voix ; et pour tout geste enfin,
Aux dames d'alentour faire la belle main.

Est-ce là nous tracer le chemin de la gloire ?
Non. C'est faire l'amour à tout un auditoire [1].

« Porter en chaire la vanité sous un habit de bure, marcher les pieds nus, et vouloir sous un sac paraître agréable, c'est faire au monde une amende honorable pour l'avoir quitté. Vous êtes revêtu des livrées de la pénitence, et vous vous piquez de belles manières ; votre habit est-il donc fait pour les grâces ? Il édifie le dévot ; mais s'il choque la délicatesse de l'homme du monde, pourquoi vous donner à ses yeux un ridicule de plus, en affectant d'en oublier et l'esprit et la fin » [2].

284. **Convenances et politesse.** — « Quand je condamne ici un extérieur mondain dans le prédicateur, je ne prétends pas autoriser l'extérieur malpropre et indécent de plusieurs qui croient qu'il suffit pour toucher, d'avoir une physionomie sépulcrale, un visage gothique, des cheveux rampants et sans ordre. Cicéron se moquerait encore de ces Rullus du siècle présent. Un tel extérieur suppose souvent un défaut d'éducation, et toujours une dévotion mal entendue. On doit respecter ses auditeurs ; et un homme, pour être le ministre de la religion, n'est pas moins obligé d'observer dans son extérieur les bienséances qu'exige de lui la société polie. La propreté ne fut jamais incompatible avec le sacerdoce. Je ne crois pas qu'une belle âme puisse se plaire dans un corps malpropre. Plusieurs Pères ont cru que la négligence de l'extérieur était un soupçon de l'intérieur négligé. Il n'est guère que des ignorants ou des pharisiens qui puissent affecter cet extérieur sordide qui les fait mépriser. Je ne conçois pas comment on tolère, dans un hom-

1. Sanlec, *Poème sur les mauvais gestes.*
2. Dinouart, *op. cit.*, p. 82-84.

me public, certaines impolitesses qu'on ne souffrirait point même dans un monde bourgeois.

« Je doute fort que les orateurs grecs qui tenaient leurs bras cachés sous leurs habits, en usassent en commençant leurs discours, comme quelques-uns de nos ministres : ils l'étendent avec affectation sur les bras, et du coude le repliant sur l'épaule produisent alternativement les mains. Ce geste a donné occasion à plus d'une raillerie. J'aimerais mieux qu'ils laissassent leur manteau dans leurs cellules, que de l'ôter après leur exorde. Il y a toujours de l'indécence à se déshabiller en public. Il est encore contre la politesse chrétienne de jeter des regards hardis de tous côtés de l'auditoire avant que de commencer, d'ajuster avec inquiétude son surplis, d'égaler avec méthode son rabat ; on en voit même arranger avec art leur capuce sur les épaules, montrer leur manche, etc. Vient-on dans le monde pour s'habiller et s'arranger au milieu d'une compagnie ?

« Se moucher fréquemment, soulever sa perruque pour s'essuyer plus facilement, tousser, cracher d'un air élégant et étudié, affecter une toux de commande, faire des aspersions de salive sur son auditoire, ce sont des défauts que la délicatesse du Français ne peut pardonner. On rit encore aujourd'hui de cet Olivier Maillard qui, dans un sermon fait à Bruges en 1500, marquait les parties de son discours où il voulait tousser, en mettant à la marge trois *hem*, *hem*, *hem*, qu'on lit dans l'imprimé. Ecoutons la manière ingénieuse avec laquelle le P. Lucas décrit ces impolitesses des orateurs, et tâchons d'en profiter. [1]

. . . . *Hoc insuper opto.*
Quod nulla valeant præstare Machaonis artes :
Ut neque de pingui stillans pituita cerebro,
Imas humectet mucosa uligine nares ;

1. Dinouart, *op. cit.*, p. 85-87.

Neu sit inops nimium, vel abundans lingua salivæ ;
Neve agitet tremefacta frequens præcordia tussis.
Vero fatebor enim, nihil est obscænius illo,
Quem sæpe undantem strophio detergere nasum
Sollicitat mucus, præsertim si impete magno
Perque vices putris cerebri ducatur ab alto
Cum sonitu. Sed nec facilis se lingua volutat
In sicco, nec deciduis si mersa salivis
Innatat. Hinc spumis ora exundantia canent,
Hinc linguæ labor, et labii turgentis hiatus :
Et mirum, intentos ni fæda aspergine vultus
Perpluat assiduus bucca stillante screator.
Hic dignus risu, qui morbum fingere curat,
Affectans sputum, et placitam distinguere certis
Tussim intervallis : veluti si in margine libri
Tussiat hic, spuat hîc, quis scripserit ordine membra,
Quæ tria sermoni solito discrimine fecit.
Sic nunquam ingreditur, quin tussiat et screet arte.
Quid vero nimium docilis quod turba sequatur
Sputa laborata et meditatam ab rhetore tussim,
Ceu distinguenda diludia commoda scenæ.
Audio, dum signum ex alto dedit ille ; repente
Vir spuit et tussit ; tussit cum virgine mater,
Ancillæ et pueri et spectantum cætera turba.
Seria quis possit ferre inter talia nugas ?
Tolle mihi stolidum, jam culta Lutetia, morem [1].

285. **Les poses et les attitudes.** — On parle ou debout ou assis. Dans l'une et l'autre pose la meilleure attitude est évidemment celle qui, réduisant au minimum la fatigue de l'orateur tout en offrant le plus de grâce au spectateur, laisse

1. *Actio oratoris, seu de gestu et voce, libri duo,* auctore Joanne Lucas, societatis Jesu sacerdote. Lib. II, in fine.

toute liberté aux mouvements expressifs des pensées et des sentiments.

Mais le moyen de réaliser ces conditions idéales dans nos chaires d'église ? Exécutez à l'aise ce chef-d'œuvre de vie et de liberté qu'on appelle un discours, dans le coffre sculpté où vous voilà pris, sans la place suffisante pour faire un pas ; sans un appui, qui, debout, réellement vous soutienne ; sans un siège qui rende possible un instant de vrai repos. Allez donc donner aux foules le spectacle de grâce et de majesté qu'elles attendent d'un ministre de l'Évangile, du haut de cette nacelle lourdement soutenue dans les airs, ou de ce parallélipipède laborieusement suspendu aux murs, quand il suffit de s'y poser pour éveiller l'idée, ici, d'un aéronaute en souffrance, et là, d'un malheureux installé dans un bénitier. Procédé étrange, en vérité, pour faciliter le jeu de la voix, que de reléguer le parleur loin de ceux qui l'écoutent, en l'air ou dans les coins ; singulière façon de favoriser l'éloquence du corps, que d'en dérober une moitié aux regards, et d'enlever à l'autre la liberté de ses mouvements ?

286. **La position debout** [1]. — L'esthétique et l'hygiène sont

(1) Le lecteur trouvera réunies, dans la figure 9, quelques-unes des plus admirables créations de la statuaire grecque et romaine, reproduites d'après les dessins de Clarac, dans le *Musée de sculpture.*

1. STATUE MUNICIPALE. Rome, Musée Pio-Clementin ; — 2. AUGUSTE. Paris, Musée du Louvre ; — 3. PRISONNIER. Rome, Musée du Latran ; — 4. STATUE MUNICIPALE. Rome, Collection Mattei ; — 5. SOPHOCLE. Rome, Musée du Latran ; — 6. INCONNU. Berlin, Musée royal ; — 7. MELPOMÈNE. Mantoue, Musée de l'Académie ; — 8. JUPITER. Florence, Galerie royale ; — 9. PHILOSOPHE. Rome, Musée Capitolin ; — 10. STATUE MUNICIPALE. Collection Giustiniani ; — 11. BALBUS. Naples, Musée Bourbon ; — 12. DÉMOSTHÈNE. Rome, Musée du Vatican ; — 13. STATUE MUNICIPALE. Rome, Monti-Gabini ; — 14. STATUE MUNICIPALE. Naples, Musée Bourbon ; — 15. PUPPIEN. Rome, Collection Torloma ; — 16. SEPTIME SÉVÈRE. Angleterre, Collection Coke ; — 17. INCONNUE. Collection Chablais ; — 18. ROMAIN EN TOGE. Angleterre, Collection Carlisle ; — 19. L. ANTONIUS. Angleterre, Collection Coke ; — 20. LA PUDICITÉ. Florence, Gori.



fig. 9. La position debout.

d'accord pour donner au parleur debout le conseil de centraliser le poids du corps sur une seule jambe. Plus de grâce et moins de fatigue, tel est, en effet, le double avantage de cette situation : on ne peut la prendre sans imprimer à tout le corps un léger fléchissement qui donne à ses contours je ne sais quoi de plus souple et de plus harmonieux ; on ne peut la tenir sans communiquer à la jambe momentanément admise au repos une poussée qui, en la portant en avant, augmente de toute la distance qu'elle lui fait franchir l'espace sur lequel le corps peut trouver son centre de gravité ; et c'est plus qu'il n'en faut pour assurer aux organes de la voix, comme à ceux du geste, toute latitude pour l'exécution normale de leurs mouvements.

Une précaution essentielle pour tirer de cette posture les avantages qu'elle promet est de bien poser les pieds. « Sans cette précaution, dit l'abbé Maury, un orateur ne peut plus avoir ni assurance, ni aplomb, ni noblesse, ni maintien, ni grâce, ni fermeté dans la manière de se mettre en scène avec son auditoire, devant lequel la posture qu'il prend doit être naturelle et libre, mais sans abandon et sans familiarité, composée et grave, et néanmoins sans apprêt comme sans gêne [1] ». Or de toutes les manières de poser les pieds, la plus incommode est de les rapprocher jusqu'au contact : plus de solidité apparente et une raideur toute militaire ; la moins admissible est de les écarter démesurément dans n'importe quelle direction : « Ecarter beaucoup les jambes quand on se tient debout, dit Quintillien, est une posture très indécente, et qui même, pour peu qu'on s'agite, a je ne sais quoi d'obscène. » La meilleure, au dire des maîtres, est de poser le pied de la jambe admise au repos poussé en avant de quelques centimètres et la pointe tournée un peu en dehors, de manière à ce que son talon soit à une petite

1. Maury. *Éloquence de la chaire.*



fig. 10. La position assis.

distance vis-à-vis le milieu de l'autre pied, c'est-à-dire de celui qui porte tout le poids du corps.

La faculté que nous tenons de la nature de porter le poids du corps sur l'une ou l'autre jambe et de le passer de l'une à l'autre, à volonté, rend possible le choix et l'alternance de deux positions debout caractérisées pratiquement par la poussée en avant de la jambe droite ou de la jambe gauche. D'instinct l'orateur appuie sur le pied gauche, et par conséquent avance le droit, sans doute pour trouver plus de facilité de gesticuler de la main droite ; rien cependant ne lui interdit absolument la station sur le pied droit. Mais Quintillien lui recommande, s'il adopte cette dernière attitude, de tenir le buste bien d'aplomb, sans quoi « sa posture sera plutôt d'un comédien que d'un orateur. Il y a même un défaut, continue le même écrivain, dont on doit se défendre en avançant le pied gauche, c'est de lever le pied droit, et de le tenir comme suspendu par la pointe. » L'alternance des deux positions en chaire s'explique et se justifie soit par la fatigue, soit par la direction des personnes ou du public à qui l'on parle. « Il est constaté, dit M. Champeau, que la station sur la jambe gauche donne de l'aplomb, et qu'elle favorise les mouvements du bras droit, avec lequel on fait presque toujours les principaux gestes. S'il vous arrive cependant de vous servir du bras gauche pour faire les gestes dominants, en vous adressant à la partie de votre auditoire qui se trouve de ce côté, c'est alors le pied gauche qu'il faut avancer ; le droit restera en arrière à son tour. Car on doit toujours porter en avant, c'est à dire vers l'auditeur, le pied qui correspond au bras en mouvement. En effet, le corps lui-même s'avance instinctivement vers ceux à qui l'on parle et il a besoin d'une base solide qui le supporte. Faites-en l'expérience. »[1]

1. *Op. cit.*, p. 159.

287. **La position assis** [1]. — Au point de vue esthétique comme au point de vue de l'hygiène, pour la position assis, le choix d'un bon siège est capital. Ecartons d'abord résolument les sièges trop bas : on a l'air d'y être en pénitence et on s'y trouve très mal à l'aise pour respirer et pour se mouvoir. Les sièges trop hauts ne valent pas mieux : on s'y juche péniblement et on y semble menacer ruine, entraîné qu'on est par le poids des jambes qui manquent d'un point d'appui solide, les pieds posant mal sur le sol, ou y touchant à peine. Sur un siège sans dossier la lassitude vient vite ; à la recherche du point d'appui qui lui manque, le corps fatigué se livre d'instinct à un balancement désordonné auquel on n'échappe que par un raidissement aussi disgracieux que violent. Méfions-nous du fauteuil : trop mou, trop vaste, trop fermé, on y disparaît, on s'y perd ; on ne s'y adosse qu'en perdant l'équilibre et ses bras, en arrêtant le coude, paralysent les mouvements des mains. Pour parler assis, rien ne vaut une simple chaise : base solide, appuis discrets, liberté complète des bras et des mains, on a tout à souhait. S'y installer sans façon, le plus simplement du monde, le buste droit sans raideur, les reins et les épeules légèrement appuyés au dossier, les jambes jamais croisées, toujours au contraire net-

(1) Les dessins de la figure 10, de même provenance que ceux de la figure 9, représentent :

1. AUGUSTE. Rome, Musée Capitolin ; — 2. TIBÈRE. Turin, Musée Guattani ; — 3. STATUE MUNICIPALE. Rome, Collection Giustiniani ; — 4. MÉNANDRE. Rome, Musée Pio-Clémentin ; — 5. MARIUS (prétendu). Angleterre, Collection Grey ; — 6. PHILOSOPHE. Rome, Musée Chiaramonti ; — 7. PHILOSOPHE. Rome, collection Giustiniani ; — 8. DÉMOSTHÈNE. Paris, Musée du Louvre ; — 9. ERATO. Rome, Musée Capitolin ; — 10. AGGRIPPINE. Rome, collection Vescovali ; — 11. STATUE MUNICIPALE. Rome, collection Giustianiani ; — 12. STATUE MUNICIPALE. Cavaceppi ; — 13. MINERVE. Rome, collection Giustiniani ; — 14. PHILOSOPHE. Dresde ; — 15. PHILOSOPHE. Rome, Villa Borghèse ;— 16. SOPHE. Rome, collection Torlonia.

tement séparées à la hauteur du genou, les pieds habituellement posés à plat sans lourdeur, assez près l'un de l'autre, mais rarement sur la même ligne, les mains au repos sur les cuisses près des genoux.

On parle souvent debout, on lit presque toujours assis. Dans le monde, « il est d'usage de placer le lecteur à une extrémité du salon, derrière une table éclairée par deux bougies et sur laquelle reposent le manuscrit et le verre d'eau sucrée. L'attitude du lecteur en prenant place au fauteuil doit être d'abord celle qu'il aurait eue en s'asseyant partout ailleurs. Plus son mouvement sera simple et naturel, plus il conviendra à sa situation [1]. » Diverses causes, telles que la fatigue, la myopie, le mauvais état des textes, une lumière insuffisante ou mal placée font que beaucoup de lecteurs sont tentés de se pencher sur le livre ou de le rapprocher de leurs yeux. De cette manœuvre, si on n'y veille, peut résulter : pour le lecteur une sérieuse fatigue, pour le spectateur une impression fâcheuse et pour l'auditeur l'inconvénient de n'entendre que très imparfaitement. « Car outre la gêne qu'éprouve la poitrine dans cette posture courbée, la voix rencontrant le livre, au sortir de la bouche, est arrêtée comme par un écran ; elle ne parvient à l'auditoire qu'après avoir rebroussé chemin et s'être repliée autour de l'obstacle. On doit donc élever son livre avec la main gauche, de manière à ne pas avoir besoin de se pencher, et le tenir assez loin au-dessous de la bouche pour ne pas intercepter le passage des sons » [2].

288. **Les mouvements du corps.** — Même emprisonné dans une chaire, debout on peut s'asseoir, assis on peut se lever, debout ou assis on peut changer de posture. In plano ou à la tribune on a de plus la faculté de faire quelques pas.

1. Mennechet., *Études sur la lecture à haute voix*, p. 168-169.
2. Champeau, *op. cit.*, p. 161.

Tous ces mouvements pour servir à l'éloquence doivent ètre réglés par les bienséances et le bon goût. Cicéron et Quintillien se sont chargés de nous transmettre les vues des anciens à cet égard. Écoutons-les, et nous verrons si leurs conseils sont bons pour nous comme pour eux.

« Ces courses où l'orateur se transporte tout à coup d'une place à l'autre, doivent être rares, faites à propos et toujours mesurées. Mais il peut quelquefois faire quelques pas, comme en se promenant, pour donner à l'auditeur le temps de faire silence, et de mettre fin à ses bruyantes acclamations. Cicéron cependant n'approuve point toutes ces marches, à moins qu'elles ne soient extrêmement rares et courtes.

« Il est de fort mauvaise grâce de se tenir tantôt sur un pied, tantòt sur l'autre, en sorte que le corps chancelle continuellement à droite ou à gauche. Fuyons aussi, mais fuyons soigneusement ces mouvements efféminés, cette action molle, telle qu'était, au rapport de Cicéron, celle de Titius, qui même donna lieu à une sorte de danse que l'on appela de son nom. Il y a un certain balancement qui n'est pas moins blâmable, surtout lorsqu'il est fréquent et qu'il entraîne le corps avec violence d'un côté ou d'autre. C'était le défaut de Curion le père, et Junius s'en moqua plaisamment, en demandant qui était cet homme qui plaidait dans un bateau....

« C'est encore une très mauvaise habitude que celle de hausser les épaules à tout moment. On dit que Démosthène y était sujet, et que, pour s'en corriger, il s'exerçait debout dans une espèce de tribune fort étroite, où pendait une hallebarde, afin que si, dans la chaleur de l'action, ce mouvement venait à lui échapper, la pointe de cette hallebarde lui servît d'avertissement et de punition tout ensemble.

« Je vois des orateurs qui à chaque pensée ingénieuse se lèvent, comme pour s'applaudir ; quelques-uns même qui

se promènent durant quelques moments. Si cela est modeste et bienséant, je m'en rapporte à eux : du moins est-il certain que ce n'est plus parler assis[1] ».

Le tronc du corps a un mouvement qui lui est propre et qui se modifie suivant le génie de l'orateur et la nature du sujet lui-même. « Il est une contenance molle et efféminée qui marque un caractère d'indolence ou de stupidité. Il faut laisser aux femmes ces inflexions, ces modifications du corps, qui peuvent avoir en elles des agréments qui ne sont point faits pour les hommes». Il ne nous est point permis d'affecter leur air, ni leur manière, ce que saint Cyprien appelle *virum in feminam frangere*. Une contenance fière et superbe ne convient à personne ; dans un prêtre elle est souverainement déplacée : elle révolte l'homme et scandalise le chrétien. Ferme sans raideur et souple sans mollesse, telle doit être et demeurer, à travers tous les changements qu'impose l'action, l'attitude du prédicateur.

Il surveillera donc avec une attention toute particulière les mouvements qui partent du tronc. « Les flancs et les reins doivent s'accommoder avec le geste ; parce qu'il est un certain mouvement de tout le corps qui contribue beaucoup à l'action et qui même, au jugement de Cicéron, y a plus de part que les mains mêmes. Voici ses propres paroles : Que l'orateur fuie toute affectation de tenir ou de remuer ses doigts ; qu'il ne les fasse point tomber en cadence ; que son action vienne plutôt de l'ébranlement du corps, par une certaine flexibilité des reins qui n'ait rien que de mâle[1] ».

Il fera en sorte que le passage de l'état de calme à l'état de mouvement dans n'importe quelle direction ait lieu sans brusquerie, avec cette force tempérée de douceur qu'on nomme « le moelleux. »

1. Quintillien, *de Institutione oratoria*, L. XI, ch. III.
1. Id., ibid.

Quelques orateurs, en se redressant, ont l'air de faire un saut en arrière, ce qui est tout à fait risible. D'autres en se projetant en avant, ont l'air de s'élancer hors de la chaire, ce qui devient tragique ; d'aucuns, trouvant insuffisants les mouvements perçus du public, frappent du pied avec violence, ce qui tourne au grotesque. Plusieurs, sous prétexte de familiarité, s'accoudent négligemment sur le rebords de la chaire : et la dignité de l'orateur et le respect de l'auditoire, qu'en font-ils ? Celui-ci, vigoureux et bien bâti, se donne par choix l'attitude souffreteuse et penchée d'un vieillard ou d'un poitrinaire, et c'est pitié ; celui-là, modeste et tranquille en temps ordinaire, s'agite et se démène en public, à la façon d'un lutteur, et c'est indécence ; cet autre enfin, pour se donner de l'assurance, se tourne à droite, se tourne à gauche, se courbe, se relève, se soutient alternativement tantôt sur une hanche et tantôt sur l'autre : impertinence et rusticité.

Sommes-nous debout ? tenons-nous au milieu de la chaire, droits sans raideur, le visage tourné vers l'auditoire, l'air sérieux, mais ni morne, ni languissant, ni étonné, évitant soigneusement de nous faire voir de profil. Comme le siège de la chaire est pour la commodité plutôt que pour l'ornement, usons-en sans scrupule. Asseyons-nous lorsque nous établissons nos principes, dans les explications, dans les narrations ; levons-nous pour donner nos preuves, pour réfuter, pour exhorter.

Assis ou debout, le corps, dans le mouvement de l'action, perdra nécessairement de sa rectitude. Dans la discussion, il se penchera légèrement vers ceux que nous entreprenons de réfuter et de convaincre ; l'horreur et la répulsion le feront se reculer sans violence ; le sentiment de l'autorité le redressera sans le raidir ; l'humilité et la compassion le courberont sans le briser. Douces ou violentes toutes les émotions de l'âme auront sur son attitude une répercussion

éloquente. Préservons-le seulement de toute agitation violente et souvenons-nous que la mission du tronc n'est pas d'exécuter des gestes distincts, mais seulement d'accompagner, pour les rythmer et les contenir, les mouvements généraux des bras et de la tête.

Plus discrets et plus rares seront évidemment les mouvements du lecteur. Pour être parfait, ce dernier n'aurait qu'à suivre docilement les conseils que Mennechet lui donne. Les voici : « La lecture une fois commencée, le lecteur n'a plus qu'une attention à avoir dans son attitude, c'est de la régler toujours sur le sens de ce qu'il est chargé de lire. Mais les mouvements de son corps doivent être presque insensibles, afin de ne rien avoir de théâtral. S'il se redresse dans les moments de fierté, s'il s'incline dans les moments d'humilité, s'il s'abandonne à la colère ou à la pitié, s'il menace ou s'il supplie, il n'est pas douteux que son attitude ne doive indiquer les diverses attitudes de son âme, non moins que les inflexions de sa voix : autrement il y aurait dans l'ensemble du lecteur un désaccord qui nuirait à la lecture. Mais ces mouvements peuvent-ils être étudiés et appris d'avance comme on apprend un rôle ? Non, assurément. La soudaineté du mouvement est à l'attitude ce que l'inspiration de l'accent est à la parole. Il faut avoir toutes les attitudes à sa disposition, pour les employer ensuite à propos ; mais comme elles varient selon les personnes, il est presque impossible d'établir aucune règle fixe et invariable à cet égard. Nous dirons donc au lecteur : Soyez bien pénétré de ce que vous lisez, et votre âme vous donnera, sans que vous y pensiez, des attitudes convenables, comme des intonations justes, comme des gestes naturels[1] ! »

1. *op. cit.*, p. 169-170.

CHAPITRE XV

LE JEU DE LA PHYSIONOMIE

289. **Le port de la tête et ses mouvements.** — Glorieux entre tous sont les privilèges du chef de l'homme. A lui la place d'honneur : le corps entier lui sert de trône et du poste sublime que Dieu lui assigne, il domine le sol et contemple le ciel. A lui la primauté d'excellence : dans toutes les manifestations de la vie son rôle est sans rival ; car dans son étroite enceinte se trouvent réunis non seulement l'instrument indispensable aux opérations de l'esprit, mais les organes propres de toutes les perceptions des sens. A lui par conséquent la souveraineté et l'empire sur toutes les puissances de notre être ; à lui l'exécution ou au moins la direction de tous les mouvements révélateurs de la vie de l'âme.

« Or comme la tête, lisons-nous dans Quintillien, tient le premier rang entre les parties du corps, ainsi le tient-elle dans l'action, contribuant plus qu'aucune autre et à la beauté du maintien et à l'expression dont cette beauté est susceptible. Ce qu'il faut donc observer, c'est en premier lieu d'avoir toujours la tête droite et dans une position naturelle : car baissée, elle donne un air de bassesse ; haute, un air d'arrogance ; penchée sur un des côtés, elle annonce l'indolence ; raide et immobile, elle indique je ne sais quoi de féroce.

« C'est en second lieu de conformer ses mouvements avec la prononciation même, afin qu'elle s'accorde avec le geste, avec la main, avec toute l'action de l'orateur : car elle doit toujours se tourner du côté du geste, excepté dans les choses qu'il faut ou réfuter, ou rejeter, ou que nous avons en horreur et en exécration. Alors, en même temps que nous repoussons de la main, nous détournons la tête pour marque d'aversion, comme en prononçant ce vers :

Détournez, justes dieux, ce malheur loin de nous,

ou celui-ci :

Non, je ne fus jamais digne d'un tel honneur.

« Un signe de tête peut faire entendre bien des choses : car outre que c'est une manière d'acquiescer, de refuser, d'affirmer, de nier, par là on témoigne encore de la pudeur, de l'incertitude, de l'admiration, de l'indignation, et cette manière est commune à tous les hommes. Cependant le geste de la tête a toujours été regardé comme un défaut, même par ceux qui ont un peu entendu l'art du théâtre. On peut dire même que tout branlement de tête est vicieux quand il est fréquent : d'où l'on peut juger si de la jeter en l'air ou de la renverser en la tirant par les cheveux, est d'un homme sage, ou plutôt d'un fanatique et d'un furieux. »

Le prédicateur se présentera donc la tête droite sans raideur, dans l'attitude d'un homme qui a pleinement conscience de la grandeur de sa mission et de la gravité de sa responsabilité personnelle, confiant et modeste tout à la fois. Il la posera et la tiendra ordinairement dans la situation où la voix peut être plus facilement entendue du plus grand nombre, face au milieu de l'auditoire. Son continuel souci sera de la préserver, et de cette immobilité de mort qui sied au marbre des statues, et de ces coups de violence qui ne conviennent qu'à des lutteurs. S'il l'élève, comme il est à propos quand on s'adresse à Dieu ou à ses Saints, quand on décrit ce qui est en haut, les montagnes, les

soleils, les astres, etc., ce sera toujours avec modestie et en conformant ses mouvements avec ceux des épaules et de la main, attentif à ne pas éveiller l'idée peu gracieuse d'un oiseau qui boit. S'il la baisse, comme il est naturel dans les récits pleins de larmes, dans les aveux humiliants, dans les sentiments de pénitence, ce ne sera ni pour la cacher entre les épaules à la manière des poltrons, ni pour l'immobiliser sur la poitrine avec l'air farouche du désespoir, ni pour la laisser flotter incertaine et lourde, comme il arrive aux personnes assoupies. S'il l'incline enfin à droite ou à gauche, ce qui peut avoir sa raison d'être, dans les occasions surtout où il faut exciter des sentiments de commisération, et dans celles où on témoigne sa douleur à la vue de l'objet qui en est la cause, et quand on adresse au ciel une ardente prière pour fléchir sa justice et implorer sa miséricorde, — ce ne sera qu'un peu et pour peu de temps. Une attitude violemment penchée n'est jamais gracieuse, il le sait, et il ne peut ignorer que ni la piété ni la modestie ne se mesurent exactement à l'angle que notre tête fait avec nos épaules.

290. **Le visage et les jugements qu'il provoque.** — Tout l'homme est dans la tête et le visage, dit Platon. Dans le visage surtout. Le visage est, en effet, ce qu'il y a de plus exclusivement humain dans le corps de l'homme. Là se trouvent réunis, en pleine évidence et dans une admirable harmonie, les moyens dont nous disposons pour révéler notre âme ; là, rapprochés sans confusion, nos cinq sens ont leurs organes ; là, disposés sur un très petit espace, des nerfs d'une extrême délicatesse et des muscles d'une mobilité très grande se prêtent docilement aux combinaisons les plus variées de formes et de mouvements. L'agitation intérieure la plus fugitive a sa répercussion sur nos traits : nul besoin de paroles pour exprimer la joie et la douleur,

l'amour et la haine, le mépris et l'adoration, l'espérance et la frayeur, les désirs et les craintes, toute la vie multiforme de l'esprit. Un nerf a tressailli, un muscle s'est contracté, cela suffit ; on a vu se dessiner un état de l'âme, et tout le monde a compris. Sensible aux agitations de l'esprit et du cœur, le visage peint au vif toutes leurs passions ; il est le miroir dans lequel se réfléchissent ou, si on le préfère, l'écran sur lequel se projettent les formes si multiples de la pensée et du sentiment.

Et c'est là, à n'en pas douter, le secret du charme irrésistible qu'exerce sur nous tous la contemplation de la figure humaine. Nul spectacle ne nous attire, ne nous retient, ne nous intrigue à l'égal de celui-là. Notre vie se passe à en rechercher la vue : « Bientôt après la naissance, quand les yeux voient déjà et ne regardent pas encore, le premier objet qui s'offre à la pupille encore vierge est un visage humain. Quand à notre dernière heure, notre regard vacille dans les angoisses suprêmes de l'agonie, ce que notre œil cherche avidement, c'est un visage ami pour s'y fixer », avant de se fermer pour toujours à la lumière de ce monde. Notre esprit s'épuise à en scruter les mystères : « La face humaine est pour nous un tel champ d'observations que depuis l'enfance nous le considérons comme l'objet le plus important de tout le monde animé qui nous entoure. On peut dire que le sauvage le plus primitif, le plus semblable au singe, étant après tout un animal sociable, sent le besoin de regarder en face un autre sauvage pour lire sur son visage la menace ou l'amour, le désir ou la douleur. Nos enfants dès l'âge le plus tendre, avant d'avoir reçu aucune éducation, acquièrent bien vite assez d'expérience pour interpréter le langage mimique d'une figure humaine ; ils ont en cela une perspicacité singulière et savent deviner nos désirs, notre mauvaise humeur, nos soupçons avant que nous les ayons exprimés par la parole. Cette expérience

s'accroît d'année en année et finit par constituer chez chacun de nous un certain patrimoine physiognomonique qui, de l'interprétation inconsciente des faits les plus automatiques, s'élève par degrés jusqu'à l'examen le plus machiavélique des rides, des sourires et des larmes. [1] »

On peut ramener à un petit nombre les jugements que provoque cet incessant travail d'observation et d'analyse. Le premier a pour résultat de discerner sur le visage la note individuante, celle qui, constituant un signalement sûr et durable, permet de ne jamais le confondre avec aucun autre, fait qu'on peut le reconnaître partout et toujours. C'est le jugement personnel ou d'identité.

Un second porte sur la parenté. Il signale les traits communs aux représentants d'une fraction plus ou moins importante de l'espèce humaine, et permet de rattacher ceux qui les possèdent à telle race, à telle nationalité, à telle famille ; de dire de celui-ci qu'il est nègre, de celui-là qu'il est Français, et de cet autre qu'il est Auvergnat ou Provençal de la famille des Durand ou des Dupont. C'est le jugement ethnique.

Un troisième s'exerce sur la beauté. Il applique à l'ensemble des traits les principes qui déterminent approximativement les proportions relatives moyennes d'un visage humain régulier et nous montre dans cette régularité même la condition et la mesure de la beauté, estimant favorisés, c'est-à-dire beaux, ceux qui en approchent, et disgraciés, c'est-à-dire laids, ceux qui s'en éloignent. C'est le jugement esthétique.

Un quatrième à pour objet la santé. Il s'attache à définir la mine et à découvrir dans les traits qui la rendent bonne, des preuves de santé, et dans ceux qui la rendent mauvaise, des indices de maladie. C'est le jugement physiologique.

1. MANTEGAZZA *op. cit.* p. 20 et p. 221.

Un cinquième vise plus directement l'âme et ses puissances. Il nous dit ce qu'est la figure humaine et ce que révèle de vertu une figure bonne et de vice une figure mauvaise. C'est le jugement psychologique, intellectuel et moral.

Un sixième se contente d'analyser les modifications accidentelles des traits du visage et de nous y faire lire l'expression plus ou moins heureuse des émotions actuelles de l'âme. C'est le jugement mimique qui seul nous intéresse directement.

291. **La face et ses ressources expressives.** — La plus superficielle analyse permet de discerner sur la face comme éléments distincts d'expression : la forme, la couleur et le mouvement.

Considérés au point de vue de la forme, les visages offrent au regard des différences, des ressemblances et des modifications. — Autant de visages, autant de combinaisons diverses de lignes et de proportions ; jamais on n'en vit deux d'absolument pareils. Si faible soit-elle, une nuance sépare les figures les plus ressemblantes, et cette nuance, qui permet de ne pas les confondre, suffit à constituer leur individualité. — Sur les figures les plus dissemblables on retrouve les lignes principales et les proportions caractéristiques de la forme humaine ; entre plusieurs se laissent voir des ressemblances frappantes.

Ainsi, pour nous en tenir aux similitudes les plus générales, il est des visages humains qui ont en commun d'être longs ou courts [1], saillants ou aplatis [2], prognathes ou or-

1. Les premiers plus fréquents chez les Aryens et les Sémites, les seconds chez les Mongols.

2. Selon que la partie moyenne, à la hauteur des pommettes, est développée d'arrière en avant, faisant saillie sur la ligne médiane, comme chez les Européens, ou dans le sens transversal, les côtés fai-

thognathes [1]. Dans la mesure où ils aident à découvrir la race et la parenté, ces éléments similaires constituent une des bases essentielles du jugement ethnique.

De l'enfance à la vieillesse, sur un même visage, que de changements ! Inévitable autant qu'irréparable est l'outrage que lui font les ans ; mille accidents l'altèrent : la santé le dilate, la maladie le fatigue ; le bonheur l'épanouit, l'infortune le dessèche ; l'ignorance l'obscurcit, le savoir l'illumine ; la vertu l'annoblit, le vice le déforme. Des plis, des cicatrices, des rides,... toute une vie en raccourci gravée sur le vif en caractères indélébiles ; éléments précieux des jugements physiologiques et psychologiques.

Il s'en faut que toutes les formes du visage produisent une impression également favorable. Il en est qui rebutent, il en est qui attirent. Telle combinaison de lignes passe pour régulière et génératrice de beauté ; telle autre pour irrégulière et synonyme de laideur. Raisonnées ou instinctives, ces impressions forment en tout pays une des bases essentielles du jugement esthétique [2].

sant saillie et le milieu aplati, comme chez les Nègres et surtout chez les Mongols.

1. Suivant qu'ils ont ou n'ont pas les mâchoires proéminentes, les lèvres grosses et le front fuyant. Toutes les races supérieures sont orthognathes.

2 « Dans les ouvrages théoriques sur l'art du dessin, on trouve quelques règles qui enseignent approximativement les proportions relatives moyennes du visage humain, beau, ou du moins régulier. Les anciens ont tiré ces règles de Vitruve, les modernes d'Albert Dürer. Après Dürer, on a étudié les œuvres de l'antiquité classique, et on a voulu en déduire les lois esthétiques de la morphologie humaine. Beaucoup d'artistes, en préparant leur toile pour y peindre un portrait, commencent par y tracer un ovale et par inscrire une croix dans cet ovale. Puis ils divisent la hauteur en quatre parties, dont chacune est égale à la longueur du nez ; la largeur en cinq, dont chacune est la largeur de l'œil. Mais Camper remarque avec beaucoup de justesse que les proportions varient à l'infini d'un individu à l'autre, et que ce sont précisément ces petites différences qui constituent l'individualité. » Mantegazza, *op. cit.*, p. 24.

La couleur de la peau est incontestablement un des traits les plus généraux et les plus saillants qui nous frappent à l'aspect d'un visage humain. Elle provient, disent les savants, « du pigment qui y est déposé, de la façon dont le sang s'y distribue, de certains caractères de l'épithélium et des tissus plus profonds qui lui donnent son éclat particulier [1]. » Nous apprenons vite à y discerner la présence et l'action de trois éléments distincts : un élément inné, immuable comme la nature qui le donne : la teinte spéciale, qui fait de chacun de nous le représentant de l'une quelconque des races désignées par les noms de blanches, de jaunes, de noires et de rouges ; — un élément acquis, durable comme l'habitude qui l'engendre : le teint qui si clairement exprime nos dispositions et nos occupations ordinaires : le teint fleuri de l'ivrogne, par exemple, ou le teint hâlé du marin ; — enfin un élément accidentel, fugitif comme la passion qui le produit : la coloration subite qui rend si visibles les vives émotions de l'âme ; on rougit de honte, on pâlit d'effroi, etc. La teinte native de la peau du visage nous renseigne sur la parenté, le teint nous éclaire sur la vie et sur la santé, la coloration révèle la sensibilité : documents très utiles en vue des jugements ethnique, physiologique et psychologique.

Mais ce qui plus éloquemment encore que la couleur parle au regard sur la face de l'homme, c'est le mouvement. A chaque modification de l'âme correspond un changement de l'aspect du visage. Etrange mobilité de la physionomie humaine ! Les savants l'expliquent par la position tout exceptionnelle des muscles de cette partie du corps. — Solidement fixés aux os du crâne par leur extrémité postérieure, par leur extrémité antérieure ils aboutissent à la peau sous laquelle ils s'étalent, multipliant les points d'attache et cher-

1. Mantegazza, *op. cit.*, p. 25.

chant des points d'appui. Si l'attache est solide, l'appui est illusoire. Qu'un muscle dans l'un quelconque de ses éléments se contracte, la partie de la peau à laquelle il adhère subira sans résistance le contre-coup de ses oscillations ; et comme il dépend de nous de les mettre à peu près tous et tout entiers en mouvement, nous pouvons à l'infini varier le jeu des traits du visage.

« Les muscles de l'expression sont disposés les uns autour des yeux et des sourcils, c'est-à-dire qu'ils occupent la région supérieure de la face ; les autres sont groupés de manière à venir aboutir vers les ailes du nez et de la bouche, c'est-à-dire qu'ils occupent les régions moyennes et surtout inférieures de la face [1]. » Pour cette raison « les deux grands centres mimiques du visage sont l'œil et la bouche. Le premier exprime mieux, semble-t-il, la nature et le degré de l'intelligence, et la seconde, la force ou la faiblesse de la volonté [2]. »

292. **Les lignes du visage et leur symbolisme.** — L'homme, écrit M. Charles Blanc [3], est le seul des animaux à qui l'attitude parfaitement verticale soit naturelle ; lui seul a une base assez large et assez solide pour ce mode de station. Le corps de l'homme est le prolongement d'un rayon du globe perpendiculaire à l'horizon. Maintenant, par rapport à ce rayon vertical, qui est l'axe du corps humain, il y a trois autres directions de lignes ou de plans, une horizontale et deux obliques.

La direction horizontale est invariable ; les lignes obliques, au contraire, se modifient selon leur plus ou moins d'obliquité ; mais, en un sens général, il n'y a que deux obliques : celle qui s'élève et celle qui s'abaisse.

1. Mathias Duval, *op. cit.*, p. 304-305.
2. Mantegazza, *op. cit.*, p. 245.
3. Charles Blanc, *Grammaire des arts du dessin*, p. 33.

La verticale, qui divise exactement le corps de l'homme en deux parties, divise également la tête en deux. De chaque côté de l'axe sont placés symétriquement les organes doubles, les yeux, les narines, les oreilles et les deux coins de la bouche, puisque la bouche est un organe à la fois simple et double.

Dans la tête humaine au repos, c'est-à-dire dans sa position normale, les organes doubles sont disposés sur une même ligne, horizontalement. Mais il est dans leur disposition deux grandes variétés correspondant aux deux obliques, que nous appellerons pour la clarté du discours, expansives et convergentes. Ainsi les organes doubles peuvent être placés obliquement au-dessus et au-dessous de la ligne horizontale. La face humaine se présente donc sous trois aspects, selon que ses organes suivent la direction horizontale, expansive ou convergente.

Or, par le fait seul de leur direction générale, les grandes lignes, en dehors de leur valeur mathématique, ont une signification morale, c'est-à-dire qu'elles ont un rapport secret avec le sentiment. — En ce qui regarde le visage humain en particulier, la démonstration en a été faite, simple et lumineuse, dans le traité de Humbert de Superville [1], à l'aide des trois dessins schématiques que reproduit notre figure 11, sous les numéros 1, 2 et 3 [2] :

1. Humbert de Superville, *des signes inconscients de l'art*. 1827.

2. Figure 11. — 1. Direction horizontale : le calme et le repos ; — 2. Direction convergente : la tristesse et la douleur ; — 3. Direction expansive : gaieté et inconstance ; — 4. Relèvement des paupières : attention, ravissement ; — 5. Abaissement des paupières : réflexion et repos ; — 6. Froncement des sourcils : douleur et colère ; — 7. Relèvement de la commissure des lèvres et plis rayonnés vers l'angle externe de l'œil : contentement et rire ; — 8. Abaissement de la commissure des lèvres et plis convergents à l'angle externe des yeux : tristesse et larmes ; — 9. Redressement de la ligne naso-labiale et plis obliques en bas et en dehors à l'angle externe des yeux : pleurer à chaudes larmes, et abattement. — 10. Abaissement

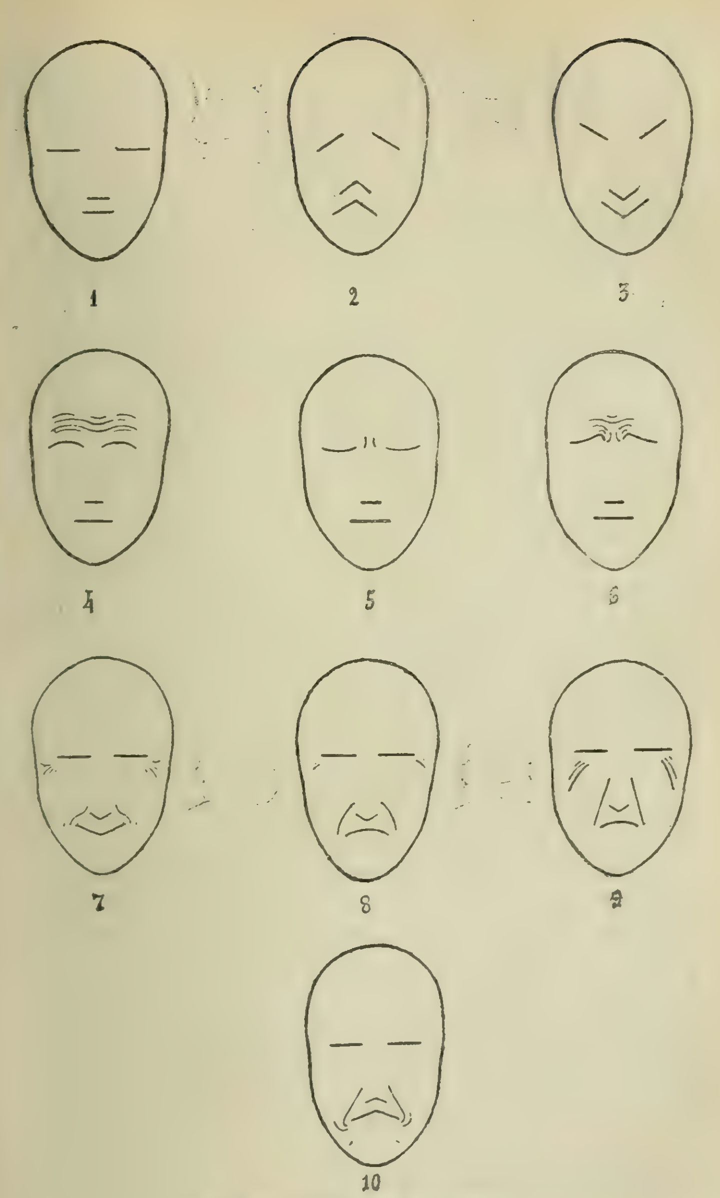


Fig. 11. — Les lignes du visage.

Le n° 1, par l'uniforme horizontalite des traits, produit une impression de calme, de grandeur et de constance ; le n° 2, par l'inclinaison en bas et en dehors de toutes ses lignes convergentes, exprime la tristesse, la douleur et le deuil ; le n° 3, par la direction en haut et en dehors de ses traits expansifs, éveille les idées de gaieté, de rire, d'inconstance.

Et ce n'est là qu'une application ingénieuse d'une observation plus générale dont chacun de nous peut, en mille occasions, vérifier la justesse. Dans l'art comme dans la nature, les lignes horizontales expriment la force, partant la stabilité, la grandeur, le repos : témoin le cèdre et ses branches inflexibles, témoin le temple grec et ses assises parallèles. Les lignes obliques descendantes expriment la fatigue, et donc aussi la tristesse, l'abattement et la douleur : elles dominent dans l'architecture des tombeaux et des monuments funéraires, elles expliquent l'air lassé des sapins de montagne et l'aspect mélancolique des saules pleureurs. Les lignes obliques ascendantes expriment l'élan, partant la gaieté et aussi l'inconstance et la légèreté : sur quel Européen, l'architecture chinoise, avec ses lignes obliques et divergentes, a-t-elle jamais produit une impression de force, de puissance et de majesté ?

D'une justesse incontestable appliquées aux traits de la face à l'état de repos, ces figures et ces remarques deviennent, au dire de M. Mathias Duval, « d'une exactitude frappante quand on considère ces mêmes traits à l'état de mouvement, c'est-à-dire dans l'expression momentanée d'une passion. En effet tous les muscles qui prennent part à l'expression de la douleur (fig. 11, n° 6), de la tristesse (n° 8 et 9), du mépris (n° 10), par exemple, contribuent à incliner obli-

DE LA COMMISSURE DES LÈVRES, et plis concentriques au-dessous de l'extrémité du sillon naso-labial : mécontentement et mépris.

quement en bas et en dehors les traits de la face, en agissant, l'un sur la ligne des yeux, l'autre sur celle de la bouche, etc. ; au contraire, le muscle du rire, relevant les angles de la bouche, en rend le trait oblique en haut et en dehors, et paraît même donner une direction semblable à la ligne des yeux. En un mot, les traits de la face, en partant de l'état de repos représenté par la première figure de Humbert de Superville (fig. 11, n° 1), oscillent dans deux directions opposées, soit en montant pour ainsi dire la gamme de la gaieté et du rire, — traits obliques en haut et en dehors de la même figure, n° 2, — soit en descendant la gamme de la tristesse, de la douleur et des larmes, traits obliques en bas et en dehors du n° 3 [1]. »

293. **Ni impassibles, ni grimaciers.** — Il est des hommes, — qui n'en a rencontrés dans la vie ? — dont la caractéristique est d'être ou de paraître impassibles : ni formes, ni couleur, ni mouvements, sur leur masque, rien ne change. Il en est d'autres, — et Dieu sait si le nombre en est grand, du moins à la foire et sur les planches, — dont le métier est de projeter sur leur visage, vrai ou faux, le reflet de toutes les passions : forme, couleurs et mouvements, tout se modifie, et, spontanément ou sur commande, ils donnent à leur physionomie toutes les expressions imaginables.

L'honnête homme orateur, délibérement et soigneusement évite ces extrêmes : ni impassible, ni grimacier. Pourquoi cacherait-il les passions qui l'animent ? Pourquoi mimerait-il celles qu'il n'éprouve pas ? C'est son âme qu'il laisse éclater sur sa physionomie ; et le jeu de cette dernière, pour s'élever chez lui jusqu'à l'éloquence, n'a besoin que de naturel. C'est sur le vif, à n'en pas douter, qu'ont été faites par Dubroca les observations qu'on va lire :

1. Mathias Duval, *op. cit.*, 294-295.

Pour analyser, autant qu'il sera possible, les différentes nuances que les passions peuvent empreindre sur la physionomie, il faut se rappeler les mouvements principaux dont l'âme est susceptible, et se représenter un homme vivement entraîné par chacun de ces mouvements.

Dans l'*attention*, les sourcils se baissent et s'approchent du côté du nez, les prunelles se tournent vers l'objet qui la cause ; la bouche s'ouvre, et surtout la partie supérieure ; la tête se baisse un peu et se fixe, sans aucune altération remarquable.

Dans l'*admiration simple*, l'agitation du visage est peu sensible : cependant le sourcil s'élève, et l'œil s'ouvre un peu plus qu'à l'ordinaire ; la prunelle, placée également entre les paupières, paraît fixée vers l'objet ; la bouche s'entr'ouvre, et ne forme pas de changement marqué dans les joues.

Dans l'*admiration avec étonnement*, les mouvements des traits sont plus vifs et plus animés ; les sourcils sont plus élevés, les yeux plus ouverts, la prunelle est plus éloignée de la paupière inférieure, et plus fixe ; la bouche est plus ouverte, et toutes les parties du visage sont dans une tension beaucoup plus sensible.

Dans la *vénération*, le visage s'incline, les sourcils s'abaissent, les yeux sont presque fermés et fixes ; ces mouvements sont doux, et ne produisent que peu de changement dans les autres parties.

Dans le *ravissement*, la tête se penche du côté gauche, les sourcils et la prunelle s'élèvent directement, la bouche s'entr'ouvre et les deux côtés sont aussi un peu élevés. Le reste des parties demeure dans son état naturel.

Dans le *désir*, les sourcils se pressent et s'avancent sur les yeux, qui sont plus ouverts qu'à l'ordinaire ; la prunelle, enflammée, se place au milieu de l'œil ; les narines s'élèvent et se serrent du côté des yeux ; la bouche s'entr'ou-

vre et les esprits qui sont en mouvement donnent au visage une couleur vive et ardente.

Dans la *satisfaction*, le front est serein ; le sourcil, sans mouvement, reste élevé par le milieu ; l'œil, net et médiocrement ouvert, laisse voir une prunelle vive et éclatante ; les narines sont un peu ouvertes.

Dans la *douleur aiguë*, les sourcils s'approchent l'un de l'autre et s'élèvent vers le milieu ; la prunelle se cache sous le sourcil ; les narines s'exhaussent et marquent un pli aux joues ; la bouche s'entr'ouvre et se retire ; toutes les parties du visage sont dans une agitation sensible.

Dans la *tristesse*, les sourcils s'élèvent par la pointe qui les rapproche ; les yeux presque fermés se fixent vers la terre ; les paupières abattues sont enflées ; le tour des yeux est livide et enfoncé ; les narines s'abattent vers la bouche, et la bouche elle-même entr'ouverte baisse ses coins vers le bas du menton.

Dans la *compasssion*, les sourcils se baissent vers le milieu du front ; la prunelle est fixe du côté de l'objet ; les narines, un peu élevées du côté du nez, font plisser les joues ; la bouche est ouverte ; la lèvre supérieure élevée et avancée ; tous les muscles et toutes les parties du visage sont abaissés et tournés du côté de l'objet qui cause cette passion.

Dans le *mépris*, les mouvements du visage sont vifs et marqués ; le front se ride, le sourcil se fronce, s'abaisse du côté du nez et s'élève beaucoup de l'autre côté ; l'œil est fort ouvert, la prunelle au milieu ; les narines, élevées, se retirent du côté des yeux et font des plis aux joues ; la bouche se ferme, ses extrémités s'abaissent, et la lèvre de dessous excède celle de dessus.

Dans l'*horreur*, le sourcil se fronce et s'abaisse beaucoup plus que dans le mépris ; la prunelle, située au bas de l'œil, est à moitié couverte par la paupière inférieure ; la bouche s'entr'ouvre et se serre plus par le milieu que par les extré-

mités, qui, étant retirées en arrière, forment des plis aux joues ; le visage pâlit, et les yeux deviennent livides ; les muscles et les veines sont marqués.

Dans la *frayeur*, le sourcil s'élève par le milieu ; les muscles qui occasionnent ce mouvement s'enflent, se pressent et s'abaissent sur le nez, qui paraît retiré en haut, ainsi que les narines ; les yeux sont très ouverts ; la paupière supérieure est cachée sous le sourcil ; la prunelle est égarée du point de vue commun, elle est située vers le bas de l'œil ; les muscles des joues sont extrêmement marqués, et forment une pointe de chaque côté des narines ; la bouche est ouverte ; la couleur du visage est pâle et livide, surtout celle du nez, des lèvres, des oreilles et du tour des yeux.

Dans la *haine*, le front est ridé, les sourcils sont abattus et froncés ; l'œil est étincelant ; la prunelle, à demi cachée sous les sourcils, est tournée du côté de l'objet ; elle doit paraître pleine de feu, aussi bien que le blanc de l'œil et les paupières ; les narines sont pâles, ouvertes, plus marquées qu'à l'ordinaire, retirées en arrière, ce qui fait paraître des plis aux joues ; la bouche est fermée, en sorte que l'on voit que les dents sont serrées ; les coins de la bouche sont retirés et fort abaissés ; les muscles de la mâchoire paraissent enfoncés ; la couleur du visage, partie enflammée partie jaunâtre ; les lèvres pâles ou livides.

Dans le *désespoir*, enfin, les yeux arrondis se ferment et s'ouvrent avec excès, se fixent avec immobilité ; la pâleur se répand sur le visage ; le nez se contracte, remonte ; la bouche s'ouvre et les dents se resserrent.

Au reste, tous ces mouvements de la physionomie, analogues aux différentes passions de l'âme, ne peuvent guère s'apprendre par une étude méthodique et froide : c'est dans la nature qu'il faut surtout les saisir ; c'est là que l'on apprend à démêler jusqu'à ces petites nuances, jusqu'à ces différences insensibles qu'il est presque impossible de dé-

crire, et qui cependant contribuent à rendre un objet si différent de lui-même.

294. **Mimique des yeux.** — L'œil est de tous les agents de la physionomie humaine le plus actif et le plus puissant. Il possède la vue, et c'est par la vue qu'arrivent à l'âme la plupart des matériaux que l'esprit met en œuvre ; il a le regard, et le regard peut exprimer et imprimer tant de choses. Les modifications qui constituent sa mimique affectent ou les dimensions, ou la direction, ou le mouvement, ou l'éclat du globe oculaire.

Les dimensions apparentes de l'œil varient selon le degré d'occlusion des paupières. Quelques orateurs affectent de les tenir hermétiquement closes : « rustres ou stupides », dit Quintillien [1] ; d'autres les voudraient toujours démesurément ouvertes : naïveté et sottise ; d'autres leur communiquent incessamment un mouvement de va-et-vient qui tantôt apitoie et tantôt fait rire. Voulons-nous donc laisser au globe oculaire l'avantage de ses formes et de ses dimensions ? avant tout surveillons le jeu des paupières : toujours séparées sans violence, jamais juxtaposées, jamais écarquillées, jamais clignotantes.

On ne conçoit guère pour le regard que trois directions typiques : en avant vers l'horizon, en haut vers le ciel, en bas vers le sol. La direction en avant toujours un peu pédante, devient un non-sens quand l'horizon est un mur ; la direction en haut toujours laborieuse ne s'explique que par le besoin de prendre à témoin les puissances célestes ; la direction en bas toujours facile, devient inéluctable quand c'est en bas qu'est l'auditoire. Jamais fixé sur l'horizon, rarement levé vers le ciel, habituellement abaissé vers le sol,

1. « Je n'examine point ici ceux qui parlent à leur auditoire comme les aveugles parlent à Dieu : c'est fausse modestie, ou faiblesse de mémoire, et toujours rusticité. » Dinouart, *op. cit.*, p. 230.

tel sera donc, du haut de la chaire, le regard du prédicateur. Il aura grand soin cependant en abaissant son regard de ne pas baisser la paupière et de parler d'en haut à son auditoire les yeux parfaitement à l'aise et parfaitement ouverts.

Les mouvements de l'œil ont le double avantage d'être variés et volontaires : si variés que le globe oculaire passe à bon droit pour la partie la plus mobile du corps humain ; si volontaires que nous pouvons, à notre gré, les ralentir, les activer, les modifier et les suspendre. Immobile, l'œil semble mort ; il parait fou quand on l'agite ; le tenir en parlant fixe sur quelque chose, c'est stupidité ; l'arrêter sur quelqu'un, c'est impertinence. Paresseux, le regard trahit un corps épuisé et un esprit inerte ; vif, il révèle de la santé et de l'énergie ; ferme, il marque de l'attention ; doux, de l'intérêt sans passion ; errant, de la distraction ; inquiet, de l'angoisse ; caché, de la défiance ; pédant, de la réserve ; ravi, de l'exaltation. Laissons notre regard ferme sans arrogance et modeste sans timidité planer et voler librement sur l'auditoire, toujours bienveillant et toujours en marche, descendant sur tous, s'adressant à chacun et ne se fixant sur personne.

Les changements que subit l'éclat du regard — si manifestes et si expressifs durant le discours,—tiennent à la fois à l'état de l'œil et à l'état de l'âme. La part de l'organe est malaisée à définir : elle dépend à la fois, disent les savants de la couleur de l'iris, « de la structure de la cornée, de sa convexité variable sous l'influence des muscles oculaires, des humeurs que secrète l'œil, et surtout du voile de larmes qui en baigne toute la surface intérieure [1]. » La part de l'âme est décisive. Avec quelle rapidité et quelle puissance les pensées qui l'éclairent et les émotions qui l'agitent

1. Mantegazza, *op. cit.*, p. 35-36.

viennent se peindre sur la rétine et se montrer dans le regard ! Quelle vie et quelle flamme dans les yeux de l'homme de génie ! quelle mort et quelle nuit dans ceux de l'idiot ! L'œil de la joie rayonne, celui de l'espérance brille, celui de la colère étincelle ; l'œil de la tristesse se voile, celui de la crainte s'obscurcit, celui du désespoir s'éteint. Et non seulement l'œil peut tout exprimer : le plaisir et le chagrin, l'espérance et le désespoir, le désir et les regrets, la haine et l'amour, la pitié et la vengeance, la prière et la menace ; mais il peut tout transmettre : une force mystérieuse, un fluide subtil et pénétrant porte au plus intime des cœurs attentifs les sentiments et les pensées dont le regard de l'orateur se charge au contact de son propre cœur. Heureux celui dont la conscience est pure. Il voit Dieu, dit l'Évangile ; il le montre, ajoute l'expérience. Son regard n'est qu'un reflet du jour qui tombe sur son âme. Qu'il est éloquent, quelles d'ailleurs qu'en soient la couleur et les formes, l'œil qui ne réfléchit que la vérité et la vertu !

295. **Mimique de la bouche.** — Les lèvres sont après les yeux la partie la plus agissante et la plus éloquente de la physionomie. Elles ont tant à faire : nous aider à bien déguster et à mieux entendre, sourire et articuler ; et elles disposent pour remplir ce laborieux ministère de ressources si variées : éclat, sensibilité, souplesse, vigueur. Deux ou trois traits vigoureusement accusés, faciles à reproduire, finement décrits par les physionomistes ; l'amer, le doux et le scrutateur, c'en est assez pour rendre manifestes toutes les nuances de la sensation du goût. Une détente générale de tout l'appareil buccal suivie d'une légère dépression de la lèvre inférieure, c'est tout ce qu'il faut pour accuser la part prise par la bouche à la perception des sons [1] ; une imper-

1. « Pendant que chez beaucoup d'animaux les muscles de l'oreille externe possèdent une mobilité extraordinaire, ils sont, chez l'homme

ceptible contraction des muscles superficiels, cela suffit pour faire resplendir les mille nuances des sentiments affectueux qu'exprime le sourire. Ni la mimique du goût, ni celle de l'ouïe, ni celle du sourire, n'appartiennent directement à notre sujet. Seule, celle de l'articulation nous appartient en propre. Et nous n'avons pour la décrire qu'à reproduire sans y rien ajouter les remarques et les conseils des anciens. Les voici : « Les lèvres, dit Quintilien, pèchent lorsqu'elles sont ou fendues, ou trop avancées, ou trop serrées, ou tellement ouvertes qu'elles découvrent toutes les dents, ou repliées dédaigneusement l'une sur l'autre, ou nonchalamment pendantes, comme si elles ne daignaient pas se prêter à l'articulation des mots. Il est de mauvaise grâce aussi de se les lécher, de se les mordre, et de les allonger soit en avant, soit devers l'oreille. Leur mouvement doit même avoir peu de part à la prononciation, parce qu'il faut parler de la bouche plutôt que des lèvres. » D'une bouche trop ouverte les mots se précipitent et expirent sur les lèvres presque en naissant ; de lèvres trop pincées les mots s'échappent à peine et dans la bouche qui les forme meurent d'étouffement. Serrer les dents pour faire mieux sonner les syllabes,

rabougris et presque immobiles ; ils ne peuvent contribuer à seconder, en quoi que ce soit, l'activité de notre sens de l'ouïe et il est incontestable que, sous ce rapport, nous sommes moins bien doués que les chevaux, les ânes et les chiens, qui, par la grande mobilité de leurs oreilles, peuvent favoriser considérablement la réception d'impressions sonores. Parmi les organes des sens de l'homme, l'ouïe est celui que la nature à le moins armé de muscles ; ce n'est qu'indirectement que cette réception d'impressions auditives peut être facilitée et favorisée à l'aide de certains muscles de la bouche. Celui qui prête l'oreille à quelque chose, qui écoute attentivement un bruit indistinct, ouvre la bouche afin de recueillir autant que possible dans leur totalité les impressions sonores, c'est-à-dire, non seulement par l'oreille, mais aussi par la bouche. Durant cette opération, il laisse retomber d'un mouvement lâche la mâchoire inférieure, de sorte que, dans la ligne de profil du visage, la lèvre inférieure se trouve sensiblement en arrière sur la lèvre supérieure. » Piderit *op. cit.* p. 121-122.

ou remuer la mâchoire inférieure, comme ce Panarius dont se moque Antoine, et qui paraissait en parlant croquer des noix, — deux vilains défauts, dont vous vous débarrasserez au plus vite pour ne pas encourir l'anathème de Cicéron. Attention aux grimaces ! Souvent, remarque saint Ambroise, par trop de précipitation à s'énoncer, on fait des contorsions ridicules, et cela est particulièrement déplacé dans un ministre de l'Évangile. « Je ris, écrit l'abbé Dinouart, de voir ces orateurs, qui, boursouflés comme des Maures, ouvrent la bouche comme s'ils voulaient parler à leur oreille ; dont les mâchoires, selon Sénèque, se choquent dans la colère comme deux béliers ; qui font la moue ; qui crachent sans cesse. *In templis excreare aut emungere nefas*, disait Arrien. Entre les louanges données à l'empereur Constance on lit celles-ci : *Quod nec spuisse aliquando est visus, neque nares in publico extersisse.* » Heureux les prédicateurs dont les auditeurs, sur ce point, ressemblent à l'empereur Constance !

296. **Excellents conseils en vers médiocres.** — Terminons par une citation un chapitre où les citations abondent. Celle-ci est d'un poète, d'un homme, veux-je dire, qui écrit en vers. Il pense juste et il dit vrai. Bien oublié aujourd'hui.

C'est en vain qu'un docteur qui prêche l'Évangile,
Mêle chrétiennement l'agréable et l'utile,
S'il ne joint un beau geste à l'art de bien parler,
Si dans tout son dehors il ne sait se régler,
Sa voix ne charme plus, sa phrase n'est plus belle ;
Dès l'exorde j'aspire à la gloire éternelle ;
Et dormant quelquefois sans interruption,
Je reçois en sursaut sa bénédiction.
Vous donc qui pour prêcher courez toute la terre,

Voulez-vous qu'un grand peuple assiège votre chaire?
Voulez-vous enchérir les chaises et les bancs,
Et jusques au portail mettre en presse les gens?
Que votre œil avec vous me convainque et me touche.
On doit parler de l'œil autant que de la bouche.
Que la crainte et l'espoir, que la haine et l'amour,
Comme sur un théâtre y parlent tour à tour.
Il est des damoiseaux, dont l'œillade amoureuse
Accompagne toujours la phrase précieuse;
Qu'un air pareil jamais n'efféminе vos yeux.
J'aimerais mieux encore ces prêcheurs furieux,
Qui, portant vers le ciel leurs regards effroyables,
Apostrophent les Saints comme on chasse les diables,
Et qui voulant prouver que le Seigneur est doux,
Gâtent leurs arguments par des yeux en courroux.
Surtout gardez-vous bien, mémoires chancelantes,
De montrer dans vos yeux deux prunelles roulantes.
Quelle pitié de voir l'orateur entrepris,
Relire dans la voûte un sermon mal appris!
Vos yeux vous rendent sots de plus d'une manière.
Pourquoi, quand vous criez, fermez-vous la paupière?
Tel jadis l'Andabate, armé de son poignard,
Combattait en aveugle et vainquait par hasard.
Mais vous, qui blâmez tant la paupière cousue,
Ne m'ouvrez pas des yeux où rien ne se remue.
Quel acteur êtes-vous? Lorsque vous me parlez,
Votre gosier s'enflamme, et vos yeux sont gelés.
C'est ainsi qu'autrefois on voyait des idoles,
Sans animer leurs yeux, animer leurs paroles.
Mais si votre œil enfin s'obstine à se glacer,
Au cercle de Benoît il faudra vous placer.
Jadis un charlatan, docteur en médecine,
Devina (car chez eux, vous savez qu'on devine)
Que l'œil pouvait avoir lui seul plus de cent maux.

Mais, moi, qui de cet œil dois compter les défauts,
Sans faire le devin, j'en trouve plus de mille.
Tantôt, je ris de voir une paupière agile,
Se mouvoir par article, et joindre à chaque instant
Le jour avec la nuit dans un œil clignotant;
Tantôt d'un cours réglé la prunelle agitée
D'un coin de l'œil à l'autre est sans cesse emportée.
Ainsi du Marché-Neuf le Maure ingénieux
Fait jouer par minute un ressort dans les yeux,
L'un poussant dans les airs ses regards pleins de zèle,
Jusqu'au haut de son œil fait enfuir sa prunelle;
L'autre, sans y penser, nous met dans l'embarras,
En voyant du côté qu'il ne regarde pas.
Ici, cet œil qui craint la trop grande lumière,
N'ose voir qu'au travers des poils de sa paupière;
Là, ce jeune étourdi regarde à tout hasard.
Mais voyons comment l'œil doit jeter son regard,
Veut-il de la tristesse exprimer les alarmes?
Qu'une faible prunelle y nage dans les larmes.
Veut-il paraître gai? Que les jeux et les ris
Fassent autour de lui mille agréables plis.
Doit-il être en fureur? Que ses vives prunelles,
D'une comète en feu dardent mille étincelles.
Doit-il être percé des traits de la pitié?
Que la langueur l'abatte et le ferme à moitié.
Dans l'amour, il est doux; dans la haine, sévère;
Il est trouble, s'il craint; il est clair, s'il espère.
Dans un étonnement il ne peut se mouvoir,
Dans une rêverie, il regarde sans voir.
L'œil sait toujours du cœur les premières nouvelles:
C'est lui qui le premier épouse ses querelles,
Qui sert ses passions, qui suit ses intérêts,
Qui n'est point en repos, si le cœur n'est en paix.
L'œil enfin pleure, ou rit, quand le cœur le désire.

Mais que jamais le front, n'ose leur contredire.
Il faut qu'à sa manière, il fasse ce qu'ils font.
Ce qu'on voit peint dans l'œil, doit être écrit au front.
Il ne faut donc jamais que le front se sillonne,
S'il ne reçoit du cœur une loi qui l'ordonne,
Et si l'œil ne subit la loi tout le premier.
Un Docteur sans cela déclame en écolier.
Ainsi n'ayez point l'air de ce missionnaire,
Qui n'ayant, ni le cœur, ni l'œil pleins de colère,
Contraint toujours son front à se rider pour rien.
Que votre bouche aussi s'ouvre et se ferme bien.
Souvent d'un seul côté la bouche se renverse,
Et fait prendre à ses mots un chemin de traverse ;
Souvent, la bouche ouverte, on a beau s'efforcer,
Chaque lourde syllabe est une heure à passer.
Ici, cet orateur qui pousse une invective,
A chaque mot qu'il dit, fait pleuvoir sa salive ;
Là, je ris de ce fat qu'on voit à tout propos,
Caresser sa pensée, et rire à tous ses mots.
L'un, quand son front se ride, ayant un œil farouche,
Pour la moindre syllabe ouvre toute la bouche,
Et craignant que sa voix n'avorte entre ses dents,
Lance de ses poumons des mots toujours tonnants ;
L'autre, pour éviter ces manières outrées,
Ne parle qu'au travers de ses lèvres serrées,
Et comme un instrument qui ne rend que des sons,
De ces mots retenus ne nous dit que les tons.
Enfin, on peut compter plus de mines burlesques,
Que n'en grava jamais Calot dans ses grotesques :
Et souvent, tel qui croit les autres grimaciers,
Est au haut de ma liste écrit tout des premiers.
Vous donc, de qui la bouche est digne de censure,
Croyez qu'il est honteux d'en outrer la figure :
Ne remuez jamais vos lèvres qu'en parlant,

Et ne les ouvrez pas pour attraper du vent.
N'allez pas publier la loi de l'Évangile,
De l'air impétueux dont parlait la Sybille.
On soutient un mensonge avec emportement ;
Mais une vérité doit se dire aisément.
Toutefois il est vrai qu'un ton plein d'énergie,
Doit des cœurs assoupis guérir la léthargie ;
Mais quoique de la voix il faille s'efforcer,
La bouche n'a jamais le droit de grimacer.
Il ne suffit donc pas à l'acteur qui se forme,
Que son œil et son front reçoivent la réforme ;
Sa bouche doit encore, en se réglant sur eux,
Joindre son action à ce qu'ils font tous deux ;
Afin qu'après cela, tous trois d'intelligence,
Forment sur le visage une triple alliance.
Ne croyons pourtant pas un visage parfait,
Sitôt que dans l'acteur ce bel accord s'est fait.
Le moindre mouvement d'une tête volage,
Pourrait d'un ange même enlaidir le visage.
En effet, quand vos yeux remplis de majesté,
Des célestes Esprits répandraient la clarté ;
Quand Dieu sur votre front graverait la figure
De ce Tau glorieux dont parle l'Écriture ;
Quand votre bouche enfin faisant sortir sa voix,
D'un ton de Précurseur ferait trembler les rois,
(Ne prenez point ceci sur le pied d'hyperbole)
Si l'on voyait toujours de parole en parole
Sur le pivot du cou votre tête tourner,
Ces trois talents qu'en vous je viens d'imaginer,
Cette voix si terrible au plus fier auditoire,
Ces yeux où Dieu ferait un essai de sa gloire,
Ce front scellé du sceau de la Divinité,
Tout cela n'aurait plus qu'une vaine beauté.
Il ne faut pas aussi, gravités espagnoles,

Qu'une tête immobile énerve vos paroles.
On a de l'air d'un fat, quand on est trop Caton.
Que ceux qui dans leur sein enfoncent leur menton
Ne mettent plus ainsi leur col à la torture:
L'art ne permet jamais de forcer la nature.
Pour ceux de qui la tête affecte un air penché,
Tartufe eût fait comme eux, s'il eût jamais prêché.
Mais vous, de qui les mains et la tête branlante,
Forcent chaque syllabe à devenir tremblante,
Vous deviez autrefois avoir été choisis
Pour faire les trembleurs à l'Opéra d'Isis. [1]

1. *Poëme sur les mauvais gestes de ceux qui parlent en public et surtout des prédicateurs*, par le P. Sanlecque, chanoine régulier de Sainte Geneviève.

CHAPITRE XVI

L'ALPHABET DU GESTE

297. **Petits gestes et grands gestes.** — Le geste proprement dit se fait avec le bras. Le bras se meut aisément parce que ses articulations sont nombreuses. Ces articulations indépendantes les unes des autres se prêtent docilement, l'une après l'autre, ou plusieurs à la fois, ou toutes ensemble à l'exécution des ordres de la volonté. Au gré de nos désirs, en effet, les mouvements volontaires s'arrêtent à l'une quelconque des articulations de la main ou mettent à contribution une seule ou plusieurs des articulations du bras. Tant que le mouvement ne dépasse pas le coude, on n'a que de petits gestes ; les grands gestes font jouer l'articulation de l'épaule pour utiliser le bras tout entier. L'instrument des gestes grands et petits présente en réalité trois parties principales : les doigts, la paume et le bras. Rendons-nous compte tout d'abord de l'extraordinaire diversité des mouvements expressifs de chacun de ces éléments.

298. **Les doigts et leurs mouvements.** — Les doigts d'une même main ne doivent jamais être : — ni superposés avec ou sans ordre ; — ni serrés les uns contre les autres ; — ni allongés avec raideur d'une seule pièce ; — ni recourbés en forme de croc ; — ni écartés démesurément en patte d'oie.

D'ordinaire ils restent ouverts, légèrement écartés ou mollement appuyés les uns contre les autres et doucement recourbés, comme s'il s'agissait de conserver dans le creux de la main un objet très fragile que l'on redouterait tout à la fois d'écraser et de laisser choir (fig. 12).

Fermer les doigts jusqu'à ramener leur extrémité sur la



Fig. 12. Enfant tenant un oiseau. Florence, Galerie royale.



Fig. 13. Prêtresse. Villa Pamphili, Rome.



Fig. 14. Calliope. Rome, Musée Pio-Clémentin.



Fig. 15. Drusus. Rome, Musée du Latran.

paume, est d'un goût plus que douteux. En agissant ainsi, on montre le poing, ce qui n'est bon, ni beau (fig. 13).

Contentez-vous de faire prendre doucement contact à vos doigts réunis sous la première phalange du pouce, ou même simplement de les replier vers cette phalange sans les pousser jusqu'au contact, sans les presser, sans les raidir. C'est la seule manière vraiment esthétique de fermer la main (fig. 14).

Vous pourrez l'ouvrir en laissant vos cinq doigts s'écarter tous à la fois pour reprendre leur position normale, par une sorte de déclanchement silencieux, comme si le mot qu'ils sont censés contenir venait de briser en ouvrant la main la force qui les avait ramenés sur lui. (fig 15).

299. **Tous les doigts réunis.** — Un geste qui convient particulièrement, au dire de Quintilien, à un discours modeste est celui où, les doigts se joignant faiblement par en haut,

l'orateur porte la main vers lui, non loin de la bouche ou de la poitrine, puis l'éloignant un peu la laisse aller doucement en bas. Telle fut, je m'imagine, la manière dont Démosthène prononça cet exorde si timide et si soumis de son discours pour Ctésiphon ; et Cicéron, je crois, ne tenait pas la main autrement quand il disait : « Si j'ai, messieurs, quelque sorte d'esprit et de talent, et je sens mieux que personne combien peu j'en ai... »

« Il en est un second où il semble que la main profère elle-même les paroles ; c'est lorsqu'après avoir été pendante un moment, elle se ramasse en quelque façon pour se porter vers la bouche, et qu'ensuite elle s'ouvre et se déploie librement en dehors.

« Quelques-uns, observe encore le même écrivain, n'approuvent pas qu'on porte à la bouche une main dont les doigts soient joints par le bout. Je ne vois pas pourquoi ; car il me semble que nous faisons naturellement ce geste pour marquer de l'admiration, ou lorsqu'une juste indignation nous jette tout à coup dans une sorte d'effroi, ou que nous prenons un air de suppliant et que nous demandons grâce. On peut même fort bien appuyer contre sa poitrine une main fermée, soit en signe de repentir, soit dans un mouvement de colère ; et alors quelques mots prononcés d'une voix sourde, et comme entre les dents, ne déplaisent pas : « Que faire maintenant ? quel parti prendre ?... »


Fig. 16. Junon, Rome, Collection Giustiniani.

300. **L'index tout seul.** — Parmi les cinq doigts de la main celui dont le rôle a le plus d'éclat sinon d'importance est assurément l'index. A lui tous les solo dans les chants si variés que la main exécute. D'un mouvement spontané, pour ainsi dire, tant il est prompt et facile, il se détache du pouce dont avec tous les autres

il s'était d'abord rapproché, et, affranchi de tout contact, il se déploie et se projette en avant, prêt à pousser dans toutes les directions les pointes les plus expressives. Les manœuvres qu'il exécute ainsi, loin de compromettre le contact des autres doigts avec le pouce et entre eux, ont plutôt pour résultat de l'affermir et de l'étendre. Plus s'avive, en effet, et se répète la projection de l'index en avant, plus devient forte la pression du pouce sur l'extrémité du majeur et de l'annulaire, plus aussi se fait sensible sur l'annulaire la poussée du petit doigt dont la dernière phalange, si on n'y veillait, se raidirait en s'émancipant d'une façon peu gracieuse.

Ainsi libéré et isolé, l'index sert, avant tout et par dessus tout, — le mot le dit assez clairement, — à indiquer ; et cela dans toutes les directions et en mille manières. Il n'est pas rare cependant qu'on ne l'emploie aussi pour exprimer un refus, ou pour souligner un blâme, un reproche, une désapprobation formelle. Il intervient encore souvent quand il faut dénombrer. La main tenue haute et tournée vers l'épaule, pour peu qu'on l'incline, il affirme ; tourné vers la terre et presque renversé, il presse... Si on se contente d'appuyer légèrement le majeur et l'annulaire contre l'extrémité du pouce, il est fort propre pour la dispute. Si cependant la discussion s'avive les doigts recourbés descendent le long du pouce et le contact a lieu d'autant plus près de la paume que l'argumentation devient plus pressante et plus passionnée.

301. **Le pouce et l'index.** — On peut former avec le pouce et l'index deux gestes très distincts, l'un très en honneur auprès des ecclésiastiques de tous les temps, l'autre, très familier aux Grecs du temps de Quintilien.

Le premier s'obtient en amenant l'extrémité de l'index sous la première phalange du pouce, tandis que les autres

doigts gardent ou prennent la position qu'ils occupent quand la main est ouverte naturellement. Les deux doigts réunis décrivent un cercle, tandis que les doigts libres conservent leur naturelle souplesse. Rien de plus aisé pour un prêtre que de retrouver en parlant une combinaison que la liturgie lui impose tous les jours à l'autel pendant la sainte messe, depuis l'élévation jusqu'après la communion ; l'accoutumance l'entraîne à reproduire souvent un geste qu'il aime parce qu'il est sacré et parce qu'il est beau. C'est pour sa beauté que les anciens l'adoptèrent. « Le premier doigt, dit Quintilien, appuyé contre le pouce, et les trois autres médiocrement allongés avec un léger mouvement de la main, font un geste qui a de la grâce, et dont on se sert fort bien, soit pour distinguer, soit pour approuver, soit pour narrer ».

Les Grecs — c'est toujours Quintilien qui parle, — en ont un autre qui n'est pas fort différent, et dont l'usage leur est aujourd'hui très familier, lorsque dans une dispute vive et serrée ils poussent leurs enthymèmes : car ils allongent le pouce et le doigt qui suit, fermant les trois autres. Ils font même ce geste des deux mains tout à la fois, ce qui forme deux cornes dont vous diriez qu'ils menacent leur adversaire.

Fig. 17. Jeune patricien. Rome, Collection Perriès.

302. **Le pouce et le majeur.** — Encore une combinaison très facile, partant très fréquente. « Un geste très commun — pour être vieille de dix-huit cents ans l'observation n'en est pas moins actuelle, la nature humaine ne change pas, — un geste très commun est celui où, le doigt du milieu plié contre le pouce, on allonge les trois autres. Ce geste est assez d'usage quand on entre en matière, et alors il est plus mesuré, se portant modestement à

droite et à gauche, la tête et les épaules ne faisant de leur côté autre chose que se laisser aller insensiblement au mouvement de la main.

« Si l'on donne à ce même geste un peu plus d'étendue, il a je ne sais quoi de positif et d'assuré. Enfin, dans les reproches et les invectives, il est vif et pressant, se déployant alors avec une liberté entière. Mais plusieurs le corrompent en l'avançant jusque vers l'épaule gauche. Quelques-uus font encore pis, ils mettent le bras en travers et prononcent du coude. »

303. **La paume et ses positions typiques.** — La paume de la main est le vrai centre du geste : Les mouvements du bras, en effet, n'ont pour but que de lui procurer les positions qu'on lui assigne, et ces positions exercent sur les mouvements des doigts une influence décisive. Ses déplacements sont tout à la fois le point d'arrivée des grands gestes et le point de départ des petits. Le vrai moyen d'expliquer la gesticulation est donc d'observer les positions de la face palmaire. Or la face palmaire peut prendre durant le geste six positions principales ou typiques exactement représentées par les six faces d'un cube. Les voici rangées par ordre de facilité décroissante.

En *dedans*, face à l'autre main. Rien de plus fréquent que cette position : on la prend ou on la reprend d'instinct. Innombrables par conséquent sont les gestes qui la conservent, durant le travail, dans le repos, pendant la prière. Elle est parfaite quand les deux mains vienneut se poser à plat l'une contre l'autre.

En *arrière*, vers l'orateur. Un léger fléchissement du poignet suffit à la produire, et elle se produit nécessairement toutes les fois que la main doit rendre un service quelconque à n'importe quelle partie de notre être. C'est dire sa fréquence et laissser entrevoir son caractère utili-



Fig. 18. — La paume de la main.

taire et égoïste. Pour en saisir nettement le mécanisme, poser simplement à plat les deux mains sur la poitrine (fig. 18, n. 1, 3, 4, 5) [1].

En *bas*, parallèlement au sol. On l'obtient en laissant retomber la main, avec un léger fléchissement du coude et un redressement correspondant du poignet. Pour comprendre du premier coup le mécanisme et le symbolisme essentiel de cette attitude, un ecclésiastique n'a qu'à se souvenir de l'imposition des mains. Elle sied à un supérieur : autorité et bienveillance (fig. 18, nº 13).

En *haut*, vers le ciel. Infléchissez doucement le poignet du côté du pouce, faites jouer l'articulation du coude, tendez vos mains ouvertes relevées sans raideur. Mille pensées, mille besoins provoquent ces ascensions de l'avant-bras tout entier. Rarement pour donner, souvent pour demander et volontiers pour recevoir, nos mains s'élèvent ainsi. Il y a dans ce mouvement de l'humilité et de la prière, n. 7, 8, 11.

En *avant*, face à l'auditeur. L'avant-bras redressé, le poignet légèrement raidi, les deux mains grandement ouvertes du côté de l'auditoire, tantôt vont et viennent de gauche à droite et de droite à gauche, tantôt se rapprochent vivement de la poitrine. Attitude familière à l'homme qui refuse, qui se défend, qui conteste ou qui a peur. Immobiles, les

1. Figure 18. — MELPOMÈNE. Espagne, mosaïque d'Italica ; — 2. STATUE MUNICIPALE. Florence, Goré ; — 3. FEMME INCONNUE. Boissard ; — 4. Marius, Angleterre, Oxford ; — 6. MITHRA, Paris, Cabinet des médailles ; — 6. NARCISSE. Rome, Villa Pamphili ; — 7. VICTOIRE. Guattani ; — 8. JUNON. Naples, Musée Bourbon ; — 9. Auguste. Paris, Musée du Louvre ; — 10. GÉTA. (prétendu) Angleterre, collection Grey ; — 11. FEMME INCONNUE. Rome, Via Albani ; — 12. TITUS, Paris, Musée du Louvre ;—13. SEPTIME SÉVÈRE. Munich, Glyptothèque ; — 15. CAMILLE. Paris, Musée du Louvre ; — 16. ADORANTE. Naples, bronze d'Herculanum ; — 17. LIVIE EN ADORANTE. Rome, Musée Pio-Clémentin ; — 18. ADORANTE. Paris, Musée du Louvre ; — 19. FLORE, Rome, Collection Guistiniani ; — 20 ESCULAPE, Bronze de la Galerie de Florence.

doigts tournent vers le ciel, les deux mains expriment heureusement les sentiments de la prière (fig. 18, n. 16, 17, 18).

En *dehors* enfin, sur le côté. Les deux articulations du poignet et du coude s'infléchissent fortement du dehors en dedans jusqu'à retourner complètement la main ; position un peu contre nature, violente, et par conséquent rare et peu durable. Posez, pour vous en rendre compte, votre main ouverte à plat contre le mur, à droite ou à gauche de votre siège sans vous retourner, ou plus simplement encore faites le geste de souffleter du plat de la main un ennemi imaginaires (fi. 18, n. 6, 19, 20).

304. **Mouvements des bras ou grands gestes.** — On ne met à contribution les articulations du coude et de l'épaule que pour déplacer la main, l'éloigner du corps ou l'y ramener. Quand le bras remue, la main se promène, va, s'arrête, revient, au gré de l'âme qui la dirige. Les grands gestes ne sont donc, à bien prendre les choses, que de simples déplacements de l'instrument des petits ; déplacements essentiellement temporaires, car la main ne va que pour revenir. On ne saurait mieux comparer son processus qu'à un voyage circulaire. Et de fait la théorie du geste doit toucher à tous les problèmes que pose nécessairement ce genre de voyage, c'est à savoir : — la fixation d'un point de départ, d'un point d'arrivée et d'un point de retour ; — l'adoption d'un premier trajet pour atteindre le point d'arrivée, et d'un second pour joindre le point de retour ; — la détermination du nombre et de la durée des arrêts ; la réglementation enfin de la vitesse à réaliser suivant les étapes.

305. **Points de départ.** —Autant de points de départ pour le geste que de positions de repos pour la main. Or la position de la main au repos varie naturellement tout d'abord suivant l'attitude de celui qui parle. Debout, *in plano*, d'ins-

tinct pour ainsi dire, nous laissons nos bras sollicités par les lois de la pesanteur retomber le long du corps et nos mains, pendantes mais vivantes, la face palmaire tournée en dedans, les doigts légèrement infléchis, prendre contact avec le corps sans s'y appuyer. — Debout, dans la chaire, ou à la tribune, il est tout indiqué que nous placions nos mains sur le rebord des panneaux ou de la balustrade, les bras écartés sans violence et avancés sans raideur, les doigts, rarement recourbés, le plus souvent posés mais non étalés sur le bois, le fer ou le velours, jamais écartés et collés à l'appui, à la manière de serres d'oiseaux autour du perchoir. — Assis dans un fauteuil, notre coude cherche le bras du siège dont notre main saisit l'extrémité, à l'effet presque toujours de se donner une contenance, se modelant sur elle, l'enveloppant pour ainsi dire, sans s'y attacher, souple et mobile. — Assis sur une chaise, les bras retombent le long du corps sans y adhérer, les coudes s'écartant un peu, et les mains se posent, sans s'y aplatir, sur les cuisses près du genou. — Debout ou assis, debout surtout, on ramène et on retient volontiers les mains sur la poitrine. Assez souvent, c'est la main droite seule qui vient ainsi parler aux yeux par une attitude qu'il dépend de nous de rendre ferme et gracieuse tout à la fois, en conservant à l'organe sa souplesse naturelle, et en lui cherchant dans le vêtement un appui discret. Mais il n'est pas rare que la main gauche elle-même éprouve à son tour le besoin de parler et de se produire. Elle arrive, offrant son concours à la main droite, et alors, ou les deux mains se juxtaposent sans se toucher, ce qui est bien encombrant ; ou elles se superposent, l'une dissimulant l'autre, ce qui donne un air guindé et naïf ; ou elles se joignent en croisant les doigts, ce qui est bien pieux ; ou elles se cachent silencieuses sous les aisselles, attirant les bras qu'elles croisent et faisant parler les coudes qu'elles soulèvent, attitude trop compli-

quée pour paraître naturelle et trop violente pour être durable.

Maintenues simultanément sur la poitrine, les deux mains sont un embarras. Que l'une et l'autre y vienne et y revienne, c'est son droit, c'est même son devoir, tout geste, où qu'il aille et d'où qu'il revienne, les obligeant à s'en rapprocher ; mais qu'une seule — la droite — s'y attache, et pour un temps seulement, pendant que l'autre descend le long du corps ou se pose doucement sur la chaire, sur le siège ou sur le genou. Il serait, pensons-nous, pour le moins superflu de recommander à un homme qui parle en public de ne pas ramener ses bras en arrière, les mains cachées et croisées derrière le dos.

306. **Points d'arrivée.** — Le champ ouvert à l'instrument des gestes pour l'exécution de ses manœuvres a du moins cet avantage de présenter de tous les côtés des limites extrêmes absolument infranchissables. Les lignes qui pour nous en dessinent les mouvements s'inscrivent toutes dans un cône irrégulier dont l'articulation de l'épaule forme le sommet, dont la main promenée aussi loin que possible autour de cette articulation découpe les côtés et trace la base, dont le bras tendu vers le centre de cette base mesure la hauteur.

La très grande mobilité des articulations des doigts, du poignet, du coude et de l'épaule, permettant à la main de parcourir, d'explorer, de saisir, pour ainsi dire, jusque dans leurs moindres détails, à peu près toutes les parcelles de son domaine, le point d'arrivée du geste pourra être, au gré de l'énergie intelligente qui guide la main, à peu près toujours, un point quelconque non seulement de la superficie mais de l'intérieur du cône mimique déjà défini.

Libre à nous, en effet, si cela nous plaît, de replier notre main jusque sur l'épaule ; libre à nous de la conduire par

une extension totale jusqu'à l'extrême limite opposée ; libre à nous en maintenant ou en rétablissant l'extension du bras, de mettre successivement la main en contact avec tous les points de l'horizon qu'elle peut atteindre sur sa base infranchissable ; libre à nous enfin d'arrêter ou de ramener son essor sur un point quelconque entre l'épaule et l'horizon, en haut ou en bas, à droite ou à gauche, et d'explorer successivement les points intermédiaires, à toutes les distances et dans toutes les directions. Cela revient à dire que les points d'arrivée pour les gestes sont en nombre incalculable, inépuisable, indéfini.

Un choix s'impose, qui le fixera ? La facilité ou la convenance et souvent les deux à la fois ; car laborieux et disgracieux sont presque toujours, sur le terrain du geste, deux expressions synonymes.

Ainsi, la main ne pouvant, sans un visible et violent effort, ni se rabattre sur l'épaule, ni s'en aller par dessus la poitrine de l'autre côté du corps, ni s'élever perpendiculairement plus haut que la tête, ni s'élancer en dehors horizontalement aussi loin qu'elle peut atteindre, tout geste qui prendra l'une quelconque de ces quatre orientations extrêmes paraîtra pour l'ordinaire ce qu'il est en réalité, exagéré, extravagant, inesthétique.

Par contre, les mouvements du bras en arrière vers la poitrine et en avant dans toutes les directions, depuis le niveau des épaules jusqu'à celui de la ceinture, étant ce qu'il y a au monde de plus spontané et de plus facile, tout geste régulièrement conduit et contenu dans ce sens et dans ces limites, paraîtra ce qu'il ne peut pas ne pas être, naturel et normal, et deviendra, quand nous le voudrons, expressif et beau.

307. **Question de limites.** — On fera donc sagement d'adopter comme règle générale, d'exécuter les gestes courants,

ceux de la conversation et ceux du discours calme et familier, exclusivement dans l'enceinte du quadrilatère dont on vient d'indiquer les faces évitant avec un égal souci, comme Quintillien au nom des anciens nous le recommande, — et d'élever la main plus haut que les yeux, — et de l'abaisser plus bas que la poitrine jusqu'à l'aine, — et de la pousser plus loin que le milieu du corps jusqu'à l'autre épaule [1], ajoutons et de la projeter en dehors de façon à rendre par trop obtus, l'angle que l'avant-bras forme avec la poitrine.



Fig. 19. Erato. Rome, Palais Barberini.



Fig. 20. Cérès en Agrippine. Angleterre, collection Coke.



Fig. 21. Céres. Cavaceppi.

Mais pour peu que la conversation s'anime, pour peu que le discours s'échauffe, adieu le respect des frontières. En haut, en bas, en dehors, en dedans, de tous les côtés, la main s'échappe. La vie a ses entraînements inévitables, et

1. « C'est une règle constante parmi les maîtres de l'art, que la main ne doit jamais aller plus haut que les yeux, ni plus bas que la poitrine : d'où l'on peut juger s'il est permis de l'élever jusqu'à la hauteur de la tête ou de l'abaisser jusqu'à l'aine. Quand on l'avance vers l'épaule gauche, il faut qu'elle demeure en deçà. Mais lorsque par un sentiment d'aversion nous portons la main vers la gauche, l'épaule du même côté doit se hausser un peu, pour s'accorder avec la tête, qui dans ce mouvement-là se trouve pencher du côté droit. Quintillien, *op. cit.*, l. XI, c. III.

la rhétorique est impuissante à contenir les impulsions du cœur. « Les règles, disait Baron, défendent de lever le bras au-dessus de la tête, mais si la passion les y porte, ils feront bien : la passion en sait plus que les règles. » Les modernes sont sur ce point beaucoup moins sévères que les anciens. L'impassibilité, depuis le christianisme, n'est plus une vertu, et on pardonne volontiers un excès de mouvement à qui veut exprimer une émotion sincère. Les anciens d'ailleurs, du moins les artistes, se gardaient bien de prendre à la lettre les conseils des rhéteurs, témoins les deux chefs-d'œuvre de sculpture antique reproduits par les figures 22 et 23. Question, alors comme aujourd'hui, de tact et de mesure. Seuls, les grands écarts, qui sont de nature à choquer l'auditoire en ridiculisant l'orateur, doivent être soigneusement et partout proscrits.



Fig. 22. Apollon. Naples, bronze d'Herculanum.

Fig. 23. Femme inconnue. Rome, collection Giustiniani

Il est au moins une double direction dans laquelle les gestes courants eux-mêmes gardent une liberté presque sans limites. Il est permis, il est même recommandé, il est presque obligatoire de laisser la main aller et venir sans contrainte d'arrière en avant et d'avant en arrière, de la poitrine à l'horizon et de l'horizon à la poitrine, se repliant sans scrupule sur un point quelconque du mur vivant qui, en arrière, limite son mouvement, et s'élançant sans hésitation vers le point de l'horizon qui doit arrêter son essor. Déployons et reployons nos bras largement et librement. Evitons seulement, si nous parlons en public, de laisser nos mains étendues se rapprocher de façon à couvrir le corps ou le visage, aux regards de l'auditoire ; mais ne craignons pas de laisser nos mains aller et venir sans en-

traves d'une extrémité à l'autre de l'étroite province dont les rhéteurs eux-mêmes veulent bien lui permettre d'utiliser toutes les parcelles.

308. **A l'aller et au retour.** — En deçà ou au delà des limites tracées par les rhéteurs, tout geste vise un point donné : comment l'atteindre ? — Le point visé, quel qu'il soit, ne sera jamais qu'une halte : quand convient-il de le quitter ? — La halte achevée, il faut revenir : par où et de quelle allure ?

Quelle que soit l'étape qu'elle ait à franchir, la main doit éviter avec un soin jaloux soit d'aller trop droit, soit d'aller trop vite. Inflexible, le geste est sans vie ; anguleux, il manque de grâce ; on ne brusque rien quand on sait prévoir, et on ne court pas quand on se possède.

« Le passage de l'état de calme à l'état de mouvement doit avoir lieu sans brusquerie, avec cette force mêlée de douceur qu'on nomme « le moelleux », mouvement qui flatte toujours l'œil du spectateur. [1] » A quoi bon d'ailleurs cette agitation, cette presse ? Elles jurent avec l'aménité, et on peut très bien sans leur secours, exprimer la véhémence. Servez-vous des gestes avec modération, dit Shakespeare, et au moment même de la passion la plus violente, ayez l'art de conserver une certaine douceur.

Que du premier au dernier moment de sa course la main garde l'aisance et la souplesse caractéristiques de la liberté dans la vie ; que le bras lui-même, doucement infléchi de l'épaule au poignet, « comme s'il n'était qu'un muscle sans os », souligne, pour ainsi dire en les préparant et les continuant, les ondulations de la main dont les mouvements ne deviennent beaux ou du moins gracieux qu'à la condition de décrire une courbe toujours visible, plus ou moins prononcée

1. Dr Colombat, *op. cit.*, p. 505.

par conséquent, suivant l'espace qu'ils ont à parcourir. Rien n'est, en fait de gestes, vulgaire et dur comme la ligne droite. Assouplissons-nous.

L'arrêt au point d'arrivée, si arrêt il y a, pour l'ordinaire sera très court. Une des qualités essentielles du geste est précisément la continuité dans le mouvement. Et la raison en est évidente. Le geste, en effet, sert l'idée ; c'est là sa mission et sa raison d'être. Il la précède pour l'annoncer ou la suit pour lui rendre hommage. Le devoir de l'idée étant de marcher sans cesse jusqu'à son évolution totale, de quel droit son servant s'arrêterait-il ? Il est cependant des pensées, il est des états d'âme qui légitiment, qui nécessitent même le maintien du geste sur un point donné. Tel le souci d'appeler l'attention sur un objet déterminé, tel le besoin d'exprimer l'ardeur de son désir dans la prière. Mais même dans ces cas exceptionnels, il importe de ne pas dépasser une juste mesure. Le geste de la supplication trop prolongé fatigue l'auditoire, et l'indicatif lui-même, en insistant trop, devient importun.

309. **Continuité et continuation du geste.** — De ce que nul geste ne peut s'interrompre, s'ensuit-il que le geste doive durer toujours ? Non certes. Entre continu et continuel grande est la différence. Ce qui n'est que continu peut finir très vite, et pour toujours ; ce qui est continuel se prolonge, se renouvelle, dure indéfiniment. Une fois achevé, le continu s'arrête ; le continuel ne s'arrête pas.

Or tout geste s'achève, et le mouvement qui l'engendre subit des arrêts. Tous nos gestes seraient donc parfaitement continus que notre geste n'en serait nullement continuel. Avant, parmi et après les actions les plus cohérentes, peuvent aisément se placer des délais, des interruptions et des pauses.

Et d'abord des délais s'imposent. Sauf les circonstances

assez rares où il peut y avoir intérêt à frapper les esprits par un exorde *ex abrupto*, sauf les cas où il serait expédient de recourir au signe du silence, ce n'est jamais la main qui ouvre le discours. Son rôle est d'attendre, en humble servante qu'elle est de la voix, immobile, silencieuse, prête à partir, les ordres de sa maîtresse. Celle-ci n'a nul besoin de ses services tant qu'il n'est question que d'exposer avec calme les vues d'un esprit rassis, que d'échanger avec des auditeurs bienveillants des idées qui les laissent calmes et des impressions qui n'ont rien de troublant. La voix n'éprouve l'impérieux besoin d'appeler la main à son aide qu'au moment et dans la mesure où elle se sent impuissante à exprimer seule les émotions qui agitent l'âme.

La main serait donc indiscrète qui, à tout propos et hors de propos, offrirait ses services avec la prétention de les imposer. Réfrénons ses impatiences, apprenons-lui à ne venir que quand on l'appelle, et ne l'appelons que quand son concours est vraiment utile ou nécessaire.

La main serait importune qui mettrait à rendre les services même qu'on lui demande un empressement propre à faire oublier l'humilité de son rôle d'auxiliaire et de suivante de la voix. « Le geste, dit M. Hamon, doit toujours précéder quelque peu la parole parce qu'on sent bien plus tôt que la voix ne peut le dire, et le geste est beaucoup plus preste qu'elle ; il faut des moments à la parole pour se former et arriver à l'oreille, tandis que le geste part au moment même où l'âme éprouve le sentiment : à cela près il doit toujours être d'accord avec la voix, c'est-à-dire, en suivre le progrès et la gradation, et tomber avec elle à la fin des périodes ; c'est-à-dire encore, s'harmoniser parfaitement avec le sens des paroles, de sorte que la nature seule semble le former sans aucune étude, et que l'art n'y ait de part que pour le remettre dans le naturel. Aux jeux olympiques, un acteur perdit le prix pour avoir fait, lui dit-on, un solécis-

me de la main : il avait montré la terre dans une invocation à Jupiter, et le ciel dans une apostrophe à la terre [1]. »

310. **La sobriété et l'à propos.** — Que nos mains respectent scrupuleusement les lois de la discrétion et de la subordination bien comprises, et notre geste sera ce qu'il doit être, sobre et rare. Tel que le demande Cicéron dans son traité *de l'Orateur* : « Les mouvements de la voix doivent être accompagnés d'un geste analogue : non qu'il faille exprimer chaque mot à la manière des comédiens ; l'orateur n'a pas besoin de tout rendre par la pantomime ; il lui suffira de marquer l'effet général de la pensée. Il doit conserver les attitudes mâles et nobles d'un gladiateur, et ne pas rechercher la mobilité des histrions. Que la main n'en veuille pas trop dire ; que les doigts suivent les paroles, sans chercher à en exprimer le sens ; que le bras s'étende en avant, comme pour lancer le trait d'éloquence ; que le pied frappe quelquefois la terre, au commencement et à la fin des discussions animées. [2] »

Tel que le veut Fénelon dans ses *Dialogues sur l'éloquence* : « Il n'est point naturel de remuer toujours les bras en parlant : il faut remuer les bras parce qu'on est animé ; mais il ne faudrait pas, pour paraître animé, remuer les bras. Il y a des choses même qu'il faudrait dire tranquillement sans se remuer [3]. »

Tel enfin que le désire M. Hamon dans son *Traité de la Prédication* : « Il faut être sobre de gestes, savoir dire certaines choses tranquillement, et ne remuer les bras que quand le discours est animé, parce qu'il est contre la

1. Hamon *Traité de la prédication*, p. 299, 300.
2. Cicéron, *De l'orateur*, livre III, 69.
3. Fénelon. *Dialogues sur l'éloquence* second dialogue, *Œuvres*, XXI., p. 53-56.

nature de gesticuler beaucoup en disant des choses simples. Là où la passion n'a aucune part, le mouvement des bras n'a rien à peindre. Il est même des cas où l'on s'exprime avec plus d'énergie par une cessation de tout mouvement. Un grand sentiment rend immobile. Certaines passions s'expriment assez par le jeu de la physionomie, les traits du visage, un regard, un mouvement de tête ; le geste ne ferait que les affaiblir. Un personnage élevé n'a que peu ou point de gestes : « La dignité n'a pas de bras », a-t-on dit. De même tous ceux dont les yeux et les traits sont susceptibles d'une expression vive et forte n'ont besoin que de peu de gestes. En un mot, il faut tenir comme un principe qu'il vaut mieux avoir trop peu de gestes que d'en avoir trop, et n'en pas faire que d'en faire de mauvais [1] ».

1. Hamon, *op. cit.*, p. 299.

B. Quoi ! vous voudriez qu'un prédicateur, par exemple, ne fît point de geste en quelques occasions ? cela paraîtrait bien extraordinaire.

A. J'avoue qu'on a mis en règle ou du moins en coutume, qu'un prédicateur doit s'agiter sur tout ce qu'il dit presque indifféremment ; mais il est bien aisé de montrer que souvent aussi il ne s'agite pas assez.

B. Ha ! Je vous prie de m'expliquer cela, car j'avais toujours cru, sur l'exemple de N..., qu'il n'y avait que deux ou trois sortes de mouvements de mains à faire dans tout un sermon.

A. Venons au principe. A quoi sert l'action des corps ? N'est-ce pas à exprimer les sentiments et les passions qui occupent l'âme ?

B. Je le crois.

A. Le mouvement du corps est donc une peinture des pensées de l'âme ?

B. Oui.

A. Et cette peinture doit être ressemblante. Il faut que tout y représente vivement et naturellement les sentiments de celui qui parle et la nature des choses qu'il dit. Je sais bien qu'il ne faut pas aller jusqu'à une représentation basse et comique.

B. Il me semble que vous avez raison, et je vois déjà votre pensée Permettez-moi de vous interrompre, pour vous montrer combien j'entre dans toutes les conséquences de vos principes. Vous voulez que l'orateur exprime par une action vive et naturelle ce que ses paroles n'exprimeraient que d'une manière languissante. Ainsi, selon vous, l'action même est une peinture.

311. La main droite et la main gauche. — La main droite, qui est la plus noble, domine toujours dans l'action, agissant seule le plus souvent, et quand elle admet la colla-

A. Sans doute. Mais voici ce qu'il en faut conclure ; c'est que, pour bien peindre, il faut imiter la nature, et voici ce qu'elle fait quand on la laisse faire et que l'art ne la contraint pas.

B. J'en conviens.

A. Voyons donc. Naturellement fait-on beaucoup de geste quand on dit des choses simples et où nulle passion n'est mêlée ?

B. Non.

A. Il faudrait donc n'en faire point en ces occasions dans les discours publics, ou en faire très peu ; car il faut que tout y suive la nature. Bien plus, il y a des choses où l'on exprimerait mieux ses pensées par une cessation de tout mouvement. Un homme plein d'un grand sentiment demeure un moment immobile ; cette espèce de saisissement tient en suspens l'âme de tous les auditeurs.

B. Je comprends que ces suspensions bien employées seraient belles, et puissantes pour toucher l'auditeur ; mais il me semble que vous réduisez celui qui parle en public à ne faire pour le geste que ce que ferait un homme qui parlerait en particulier.

A. Pardonnez-moi : la vue d'une grande assemblée, et l'importance du sujet qu'on traite, doivent sans doute animer beaucoup plus un homme, que s'il était dans une simple conversation. Mais, en public comme en particulier, il faut qu'il agisse toujours naturellement : il faut que son corps ait du mouvement quand ses paroles en ont, et que son corps demeure tranquille quand ses paroles n'ont rien que de doux et de simple. Rien ne me semble si choquant et si absurde, que de voir un homme qui se tourmente pour me dire des choses froides : pendant qu'il sue il me glace le sang. Il y a quelque temps que je m'endormis à un sermon. Vous savez que le sommeil surprend aux sermons de l'après-midi : aussi ne prêchait-on anciennement que le matin à la messe après l'Évangile. Je m'éveillai bientôt, et j'entendis le prédicateur qui s'agitait extraordinairement : je crus que c'était le fort de sa morale.

B. Hé bien ! qu'était-ce donc ?

A. C'est qu'il avertissait ses auditeurs que, le dimanche suivant, il prêcherait sur la pénitence. Cet avertissement fait avec tant de violence me surprit, et m'aurait fait rire si le respect du lieu et de l'action ne m'eût retenu. La plupart de ces déclamateurs sont pour le geste comme pour la voix : leur voix a une monotonie perpétuelle, et leur geste une uniformité qui n'est ni moins ennuyeuse, ni moins éloignée de la nature, ni moins contraire au fruit qu'on pourrait attendre de l'action.

boration de la main gauche, lui commandant avec empire. La main gauche toute seule — c'est du moins l'avis de Quintillien — ne réussit jamais à faire un geste. — Et les gauchers que feront-ils ? Ils gesticuleront des deux mains, n'ayant que ce moyen de déguiser leur maladresse. Souvent, chez les droitiers eux-mêmes, la gauche ne reste pas inactive, mais ouvertement conspire avec la main droite. « Par exemple, dit Quintillien, lorsque nous comptons par nos doigts, ou que, pour témoigner combien nous détestons une chose, nous avançons les deux mains sur la gauche, ou que nous les présentons toutes deux directement devant nous, ou que nous jetons l'une d'un côté, l'autre de l'autre, ou qu'enfin nous les joignons ensemble, comme pour faire satisfaction ou pour prier [1] ».



Fig. 21. Drusus. Rome, Musée du Latran.

Est-il superflu de répéter ici une observations déjà faite à propos du maintien et des attitudes de l'orateur? Chaque fois que, pour faire un geste, on n'a besoin que d'une seule main, c'est toujours le bras et la main correspondant au côté et à la jambe mis en avant qui doivent fonctionner. Ajoutons-en une seconde.

B. Vous conviendrez qu'il n'en ont pas assez quelquefois ?

A. Faut-il s'en étonnner ? Ils ne discernent point les choses où il faut s'animer ; ils s'épuisent sur des choses communes, et sont réduits à dire faiblement celles qui demanderaient une action véhémente. » FÉNELON, l. c. p. 53-56.

1. « Et ce dernier geste se diversifie en plus d'une façon : car on joint les mains, ou pour marquer de la soumission, et alors on les tient baissées ; ou de l'adoration et du respect, et alors on les élève ; ou une douleur profonde jointe à une sorte d'invocation, et alors on les tient seulement devant soi... Dans les petits sujets et dans tous ceux qui demandent de la tristesse ou de la douleur, les mains ont le geste plus mesuré ; au contraire, dans les grands sujets et dans ceux qui sont gais ou atroces, elles l'ont plus étendu. » Quintillien, *op. cit.*, l. XI. ch. III.

Elle relève tout à la fois de l'anatomie et de l'esthétique. « Quand les deux bras et les deux mains concourent au geste, il faut avoir soin de ne point faire de mouvements symétriques, et éviter de laisser les extrémités aboutir sur une même ligne ; l'une des deux mains doit être un peu plus élevée que l'autre, et ce sera celle qui se trouve du côté de la jambe placée en avant [2] ».

312. **Gestes de l'ordre physique.** — Grand ou petit le mouvement a sa raison d'être ; tout geste a un but. Et de fait, toutes les fois que nous nous servons de la main et du bras, c'est, — ou pour subvenir aux besoins du corps : tels les mouvements de l'ouvrier et du convive ; — ou pour manifester les émotions de l'âme : ainsi la mère embrasse son enfant, ainsi l'ami serre la main de son ami ; — ou pour exprimer une conception de l'esprit : ainsi l'officier, indique de la main, à ses hommes la position à occuper, ainsi le philosophe, énumère sur ses doigts, les raisons de son sentiment ; — ce qui permet de ramener à trois types tous les mouvements volontaires des mains et des bras, de distinguer par conséquent trois catégories de gestes : ceux de l'ordre *physique*, ceux de l'ordre *affectif*, et ceux de l'ordre *intellectuel*.

On ne conçoit guère pour l'homme que deux moyens de modifier ses rapports avec le milieu qui, physiquement, le fait vivre : se déplacer ou le déplacer. Pour se déplacer lui-même, il a des jambes ; pour déplacer ce qui l'entoure, il a des bras. Seuls, nous l'avons dit, les mouvements du bras sont des gestes. Le geste physique a donc essentiellement pour but une modification par rapport à nous de ce que le bras peut atteindre.

Or ce que son bras peut atteindre à l'aide de la main,

2. Dr Colombat, *op. cit.*, p. 505.

l'homme est souvent tenté, soit de le repousser s'il lui fait obstacle, soit de l'attirer s'il lui revient. D'où une première division des gestes de l'ordre physique en gestes de la répulsion ou répulsifs, et en gestes de l'attraction ou attractifs. Ce qui revient, on le saisit tout d'abord pour le posséder, puis, s'il y a lieu, on le transforme pour se l'adapter, et finalement on en fait usage pour se l'approprier. On conçoit donc trois espèces de gestes attractifs : des gestes d'appréhension, des gestes de fabrication, des gestes d'appropriation.

Tous ont pour instrument principal, indispensable, les doigts, qui pour les réaliser mettent à contribution l'étonnante flexibilité qu'ils tiennent de la nature : ils s'écartent, se rapprochent, s'opposent, se croisent, se superposent, s'ouvrent ou se ferment, totalement ou en partie, séparément ou tous ensemble. Le merveilleux instrument que la main de l'homme ! quelle souplesse et quelle énergie !

Les gestes de l'ordre physique sont, de par leur objet direct et principal, tous et toujours étrangers à l'éloquence. On ne monte en chaire ni pour repousser physiquement ce qui fait obstacle, ni pour mettre la main sur ce qui nous frappe, ni pour s'appliquer à un travail de fabrication même indispensable, ni pour s'habiller, ni pour se nourrir. Si donc les mouvements qui ont pour but de réaliser l'une quelconque de ces fins pratiques, sont susceptibles de servir à l'éloquence, ce ne sera jamais qu'indirectement et dans la mesure où ils revêtiront, de par l'intention manifeste de celui qui les exécute en parlant, une signification intellectuelle ou morale.

313. **Gestes de l'ordre intellectuel.** — Le véritable interprète de l'esprit n'est pas le mouvement, mais le souffle. Pour rendre l'idée, le geste est infirme ; il faut le mot. A défaut de sons, on peut, il est vrai, faire parler des signes :

un sourd-muet n'a besoin pour exprimer ses pensées que d'un petit nombre de mouvements des doigts. Mais ces mouvements ne sont pas des gestes ; les signes du sourd-muet sont des mots, de vrais mots. En les formant il ne gesticule pas, il écrit ; incapable d'articuler, il dessine ; il adresse au regard la parole qu'il ne peut envoyer à l'oreille. Mais ce qui réellement nous livre sa pensée, ce n'est pas le mouvement conventionnel que nous sommes tentés de prendre pour un geste, c'est le mot que ce mouvement traduit conventionnellement pour lui et pour nous.

En réalité les gestes proprement dits, c'est-à-dire les mouvements spontanés de la main et du bras vraiment et clairement expressifs de l'idée, sont rares. On ne peut guère citer, comme possédant à un degré appréciable les facultés de rendre visible un concept de l'esprit ou une préoccupation intellectuelle, que les mouvements caractéristiques de l'indication, de l'énumération, de l'imitation et de la description.

314. **Gestes indicatifs.** — On peut à l'aide du seul mouvement très exprimer nettement l'idée de direction ; il est possible, sans prononcer une seule parole, de signaler avec une précision absolue le lieu où il importe de chercher telle ou telle chose. C'est le rôle de l'indicatif, de tous les gestes d'ordre intellectuel, le plus usité et le plus clair.

Nous avons déjà dit comment on le forme. Bien qu'on ait coutume d'y mettre à contribution surtout l'index, rien n'empêche d'y employer simultanément plusieurs doigts et même d'y déployer la main tout entière. (fig. 25).

Il est de ceux qui provoquent le plus aisément l'extension du bras : on aurait tort de le trop retenir. Il est de ceux qui vont le plus librement dans les directions les plus différentes : il faut qu'il indique.

Les directions préférées sont les suivantes : En face,



Figure 25. La Transfiguration

l'avant-bras étendu horizontalement sur la poitrine, le coude maintenu près du corps, quand on se contente d'affirmer : « Oui, je viens dans son temple adorer l'Éternel » ; le bras projeté en avant, quand on interpelle : « C'est à vous, s'il vous plaît que ce discours s'adresse. »

De côté et en dehors, le bras largement déployé à la hauteur de l'épaule, quand on commande avec empire : « Retirez-vous, monsieur, votre place n'est pas ici. »

En haut, l'indicatif dressé vers le ciel, la paume en dedans à la hauteur de la tête, quand sous une forme ou sous une autre on prêche le *sursum corda*.

En bas, l'indicatif montrant le sol, le bras descendant comme un fil à plomb, vers le milieu du corps, quand on menace son auditoire de l'enfer ou du tombeau.

315. **Gestes de l'énumération.** — Après une indication, ce que le geste donne le mieux, c'est une énumération, pourvu qu'elle ne soit ni longue ni compliquée. Un jeu très simple de l'avant-bras met heureusement en relief la division ternaire chère à beaucoup de prédicateurs. Il consiste à présenter successivement à l'auditoire, — les doigts ouverts sans raideur, la paume tournée en haut, le pouce bien détaché, — d'abord la main droite, dans une position légèrement oblique, puis la main gauche dans une position analogue, et pour finir les deux mains rapprochées sans contact vers le milieu du corps au niveau de la ceinture. « Je vous dirai donc, mes frères : tout d'abord dans un premier point... geste de la main droite; puis dans un second... geste de la main gauche ; enfin dans un troisième... geste des deux mains réunies.

Pour rendre plus saisissante l'énumération des faits ou des idées sur lesquels ils désirent retenir l'attention de leurs élèves, beaucoup de professeurs ont recours à un jeu des doigts qui ne manque ni de clarté ni d'abandon. L'index de

la main droite vient successivement se poser sur l'extrémité de la dernière phalange des doigts de la main gauche, qui s'ouvrent les uns après les autres pour se prêter à ce contact et restent ouverts jusqu'à épuisement complet de la série, jusqu'à ce que le professeur, ayant dit, quand il y a lieu, cinquièmement, sur le petit doigt, s'apprête à revenir sur le pouce pour y poser un sixièmement plein de promesses. D'ordinaire l'énumération finit avant qu'on ait parcouru une seule fois tous les doigts de la main gauche, sur un troisièmement ou quatrièmement, trop pédant ou trop familier pour qu'il soit expédient de le faire résonner du haut de la chaire.

316. **Gestes imitatifs.** — Imiter c'est reproduire, c'est-à-dire, tirer d'un original donné une copie ressemblante. Plus la ressemblance est frappante, plus est parfaite l'imitation. Or que peut reproduire un geste mieux qu'un autre geste, et est-il si malaisé de pousser jusqu'à la perfection, jusqu'à l'identité, la ressemblance d'un premier geste avec un second ? L'épithète d'imitatifs convient si parfaitement aux gestes qui nous donnent d'autres gestes la reproduction voulue, qu'il nous semble tout indiqué de la leur réserver.

On en conçoit de deux sortes : les gestes de répétition et les gestes de reproduction selon que l'original est à nous, ou vient d'un autre.

Parmi les gestes dont l'original est à nous, il en est beaucoup de vulgaires, il en est peu de vraiment esthétiques. La simple production des premiers en public, constituant un manque de goût, leur reproduction friserait la grossièreté et pourrait aboutir à l'indécence. Quant aux seconds, si leur production est toujours licite, le moins qu'on puisse dire de leur reproduction est qu'en les multipliant elle les vulgarise.

Reproduire les gestes d'un autre ! Est-ce possible ? S'ils sont vraiment à autrui, comment les faire nôtres sans ressembler aux gens dont parle La Fontaine ? Est-ce décent ? Un singe est-il jamais plus laid que quand il nous imite ? — De deux choses l'une : ou les gestes qui sont la propriété d'autrui constituent pour ceux qui les possèdent un honneur, ou ils sont chez eux un ridicule. S'ils les honorent, par esprit de justice, contentons-nous de les admirer ; s'ils les ridiculisent, par esprit de charité, gardons-nous de les souligner.

Répétition du haut de la chaire de gestes personnels sans noblesse, procédé de rustre ; imitation servile des gestes familiers aux orateurs célèbres, œuvre de plagiaire ; reproduction en charge des traits révélateurs de la personnalité d'autrui, expédient de bouffon ; contrefaçon malicieuse de tous les mouvements de nos semblables, mimique de singe.

Gestes imitatifs gestes compromettants, mauvais gestes. N'en user qu'avec une extrême réserve. Le plus sûr serait de s'en abstenir.

317. **Gestes pittoresques.** — Un geste ne peut imiter qu'un geste, mais il peut dessiner un objet du monde visible. — Les mains arrondies se meuvent en cercle : c'est une boule que j'aperçois ; les bras étendus montent et descendent par saccades rythmées : c'est un oiseau que je vois voler. Les doigts allongés tracent rapidement sur l'horizon lointain une ligne sinueuse : c'est la montagne ou c'est la mer. La formation rapide de quelques traits saillants amène dans l'esprit l'image de l'objet auquel on les emprunte. A la lettre, ainsi conçu le geste est une esquisse, et le dessin qu'il forme est œuvre de peinture, un travail *pittoresque* exécuté dans l'air.

Œuvre ingrate, travail imparfait, rudimentaire, ruineux.



Fig. 26. Tableau de Benvenuti représentant Judith montrant au peuple la tête d'Holopherne.

1. Indicatif de la main gauche. — 2. Indicatif de la main droite. — 3. Indicatif des deux mains. — 4. Geste de l'action de grâce. — 5 et 6. Gestes d'étonnement. — 7. Admiration et désir. — 8 et 9. Adoration. — 10. Curiosité. — 11. Surprise. — 12. Ahurissement. — 13. Horreur. — 14. Frayeur. — 15 et 16. Vénération.

On aurait tort de faire fond sur lui pour éclairer les âmes : ils sont si peu nombreux les objets que la main dessine, et les lignes qu'elle trace sont si rudimentaires et si fugitives. On aurait tort de faire fond sur lui pour émouvoir les cœurs : ces images mal venues de choses matérielles intriguent ou amusent mais ne touchent pas. Tout pour les yeux, rien pour l'âme. Le geste pittoresque peut être un amusement, mais il ne sera que bien rarement un instrument d'action intellectuelle ou morale. Un orateur sérieux le tient en médiocre estime et s'il y recourt ce n'est que bien rarement et par condescendance pour l'auditoire, pour détendre les esprits en occupant les yeux.

318. **Gestes de l'ordre affectif.** — « Dans les gestes de l'ordre affectif, écrit le Dr Colombat, la main et le bras n'ont plus à s'occuper des objets extérieurs. On les considère seulement comme les agents visibles et mobiles des modifications du moi. Ils donnent aux sentiments passionnels leur meilleur commentaire, parce qu'il est tout à la fois le plus compréhensible et le plus court. Les caractères généraux des gestes affectifs sont les mêmes que ceux des gestes qui accompagnent les opérations physiques. — Dans le désir, les mains, comme dans les gestes d'appréhension, quittent le centre pour se porter à l'extérieur ; seulement l'objet du désir étant insaisissable, les mains restent ouvertes et mollement tendues comme si elles étaient prêtes à prendre l'objet mentalement convoité. Ce geste est commun à toutes les affections qui ont leur source dans le désir. — Dans l'aversion, les mains se portent aussi au dehors ; seulement elles s'arrêtent à mi-chemin et se relèvent droites, la paume tournée vers l'extérieur comme pour empêcher l'objet invisible d'approcher et pour le repousser. — Dans l'irritation, les bras et les mains s'agitent pour briser et mettre à néant ce qui fait l'objet du tourment de l'esprit. — Ici en-

core la vivacité, la lenteur, la rudesse ou le modelé du geste, sont en raison directe des émotions, de leur caractère de sympathie relative, d'antipathie ou d'irritation. [1] »

Quand l'homme est ému tout son être vibre ; il n'est pas un atome de son corps qui ne puisse recevoir et transmettre la secousse intérieure de l'âme ; il n'est pas un élément d'expression que ne mette en branle un cœur passionné. La force mystérieuse que la passion développe en nous actionne presque toujours toutes les pièces de notre organisme. Le geste affectif a cela de particulier qu'il met à contribution simultanément et les ressources générales du corps tout entier dont il détermine l'attitude, et les ressources spéciales soit de la physionomie dont il règle le jeu, soit du bras et de la main dont il commande les mouvements.

Rien donc de plus complexe qu'un geste affectif : comment le décrire ? Rien aussi de plus divers : qui pourrait seulement dénombrer les nuances dont sont susceptibles les émotions de l'âme humaine ? Et chacune de ces nuances s'exprime par l'attitude, sur le visage et par la main. Où est la plume assez souple pour raconter toute cette vie ? Où est le crayon assez alerte pour saisir et fixer tous ces mouvements ?

L'entreprise de mettre à nu, par une puissante analyse, le jeu mimique de tous les sentiments qui agitent l'homme pourrait tenter un philosophe. Elle est pour nous sans attrait parce qu'inutile. Les émotions que nous avons à rendre étant véritables, les mouvements qui les expriment sont spontanés comme la vie. Nos passions sont à nous, sont nous-mêmes. Pour les rendre à la perfection nous n'avons donc qu'à être nous-mêmes, c'est-à-dire, qu'à utiliser purement et simplement les ressources mimiques que nous tenons de notre nature. Le travail intervient à propos pour perfectionner les gestes physiques : on apprend un métier.

1. Dr Colombat, *op. cit.*, p. 479-480.

L'étude enrichit notre collection de gestes intellectuels : on apprend à rendre sa pensée visible. Mais que peut le travail, que peut l'étude pour améliorer nos gestes affectifs ? Apprend-on à éprouver et à manifester l'amour ou la haine ? C'est dans l'ordre affectif surtout qu'il est vrai de dire qu'un geste étudié est un geste faux. Seul, semble-il, sur ce terrain très spécial, le naturel est vrai, le naturel est beau, et la mission de l'art paraît s'y résumer à nous révéler la nature. — Est-il rien de plus spontané que les mouvements par lesquels l'enfant exprime ses joies, ses douleurs, ses désirs, ses répugnances ? Est-il rien de plus vrai que ses larmes et son sourire ? Il est si près de la nature !



Fig. 21. Enfant à l'oie. Florence, Galerie royale.

Pourquoi ce visage est-il d'une façon si poignante l'image de la douleur ? c'est une mère, dont le fils est mort. Pourquoi ce front s'illumine-t-il des reflets d'une joie si vive ? c'est un père fêté par les siens. Pourquoi cette main se porte-t-elle si gracieusement en avant ? c'est un ami qui l'attire. On est si spontanément mère, père et ami.

Redevenons enfants, soyons nous-mêmes, et notre mimique affective sera ce qu'elle doit être, belle parce que vraie, et vraie parce que naturelle.

POUR FINIR

Une citation empruntée à un excellent petit livre aujourd'hui bien oublié [1]. On n'est pas plus judicieux que son auteur.

J'ai encore, dit-il, à donner aux lecteurs quelques avis généraux, qui ne leur seront pas peut-être inutiles :

Je les avertirai premièrement que les préceptes de cet art sont, pour user des termes de Cicéron, « plus magnifiques à pratiquer qu'à enseigner ». Quand on les enseigne ils semblent bas et de peu d'importance ; mais étant bien et exactement observés, ils donnent au discours un éclat et un agrément merveilleux. Et bien souvent une oraison qui n'est que médiocre, est rendue par là plus charmante et plus persuasive qu'une autre, qui en elle-même est beaucoup plus parfaite. Il ne les faut donc pas mépriser, encore qu'il y en ait quelques-uns qui semblent avoir je ne sais quoi de léger et de puéril.

J'ajouterai à cela que quand je dis que l'orateur les doit observer, je n'entends pas que l'avocat y songe quand il plaide sa cause, ou le prédicateur quand il fait son sermon. Car alors il ne doit penser qu'à la chose qu'il traite, ni suivre que les mouvements et les passions que lui donnent son sujet, le lieu où il est, et la présence de celui à qui il parle : de quoi la pensée des préceptes et le soin de les observer le pourraient beaucoup distraire, s'il s'y amusait à ce moment-

1. *Traité de l'action de l'orateur*, ou de la prononciation et du geste, Paris, 1657, p. 233-243.

là. Outre que cela ralentirait l'ardeur de son discours, et serait même capable de troubler sa mémoire. Car, comme dit saint Augustin en ses livres *de la Doctrine chrétienne* : « Il n'est pas possible qu'un homme parle bien, et qu'en même temps il songe aux enseignements qu'on lui a donnés pour bien parler. Et il faut bien prendre garde qu'en apportant trop de soin pour parler avec art, les choses dont il faut nécessairement parler, s'échappent de la mémoire. »

Je n'entends pas non plus que toutes les fois qu'il y a à parler en public, il étudie dans son cabinet tous les gestes desquels il doit user, ou en la chaire ou au barreau, comme ce Roscius dont les anciens disent qu'il ne faisait jamais de geste devant le peuple qu'il n'eût étudié en son particulier. Car cela ne serait possible ni à un prédicateur qui a nombre de sermons à faire, ni à un avocat qui a quantité de causes à plaider. Et quand ils en auraient le loisir, le temps qu'ils emploiraient à un soin si peu nécessaire, au lieu de le donner tout entier à bien méditer les choses graves et importantes desquelles ils ont à parler, serait très mal employé.

Même ceux à qui ils ont à parler, ne désirent pas cela d'eux. Car, comme l'a très bien remarqué Antoine, dans Cicéron, les auditeurs n'exigent pas en cela la même exactitude et les mêmes soins d'un orateur que d'un acteur, parce que quand ils écoutent un acteur au théâtre, ils n'attachent pas leur esprit aux choses qu'il y représente, lesquelles ils savent être fausses et fabuleuses, mais seulement à la belle manière de les représenter, c'est-à-dire, ou à l'élégance de l'élocution, ou à la grâce de la prononciation et du geste, en quoi, s'il ne contente leurs sens, ils sont mal satisfaits de lui : au lieu que, quand ils entendent un orateur, ils s'attachent principalement aux choses sérieuses et importantes dont il discourt ; et quant à l'action, ils se contentent qu'il

l'ait raisonnable, et qu'elle ne choque ni leurs oreilles, ni leurs yeux.

Ce que j'entends que fasse un homme qui se propose de faire ce métier de parler en public, c'est qu'avant de s'y mettre, il apprenne ces préceptes de l'action, qu'il essaie en son particulier de les pratiquer, et qu'il s'y adonne avec soin jusqu'à ce que par un continuel exercice il s'en soit formé une bonne habitude. Par exemple, pour acquérir la plus longue haleine qu'il lui sera possible, qu'il prenne cette période de Cicéron en l'oraison pour la loi Manilia :

Quelle honte, Messieurs, que celui qui a fait massacrer un si grand nombre de vos citoyens, en un seul jour par toute l'Asie, en tant de villes, d'un seul mot et par une seule dépêche, — non seulement n'ait pas encore reçu la peine d'un si grand crime, mais ait régné depuis ce carnage l'espace de vingt-trois ans ; — et régné avec tant d'insolence, qu'il ne se tient pas renfermé dans le royaume de Pont, ni dans l'obscurité de la Cappadoce, mais sort de l'héritage de ses pères, et vous vient trouver au milieu de vos revenus en la plus grande lumière de l'Asie ?

De la prononcer tout entière tout d'une haleine, il lui serait merveilleusement difficile, je crois même qu'il lui serait tout à fait impossible. Mais qu'il apprenne à la prononcer à trois reprises, la première finissant à *une seule dépêche*, la seconde à *vingt-trois ans*, et la troisième à *lumière de l'Asie*. Quand il le pourra faire aisément, qu'il essaye de le faire à deux reprises seulement, l'une se terminant à *vingt-trois* ans, et l'autre à la fin de la période. Si cela lui fait encore trop de peine, qu'il apprenne par cœur celle-ci de la même oraison : *La volupté ne le détourne point de son chemin, pour aller prendre ses plaisirs ; ni l'avarice pour faire quelque riche butin ; ni la beauté d'un lieu pour s'y divertir ; ni le renom d'une ville pour la connaître ; ni le travail et la lassitude d'un long voyage pour s'aller délasser agréa-*

blement. » Et qu'il travaille à la réciter tout d'une haleine, jusqu'à ce qu'il en soit venu à bout, ce que l'exercice, autant que j'en puis juger par l'étendue de mon haleine, lui rendra bien aisé.

Je dis de même de la variation de la voix, et de toutes les choses que nous avons dit y devoir être observées, pour prononcer agréablement ; et je veux que pour cet effet il lise et apprenne par cœur quelques-uns des plus beaux passages des plus excellents orateurs, soit anciens, soit modernes, qu'il en récite plusieurs fois une période jusqu'à ce qu'il la sache prononcer selon l'art ; et qu'il continue de même aux autres, et s'y exerce tous les jours. J'ai dit exprès, quelques-uns des plus beaux passages, parce qu'il s'ennuiera moins à les apprendre et à les réciter. Cela produira encore un autre bon effet, c'est que ces passages illustres dont il remplira sa mémoire, lui serviront d'autant de modèles, sur lesquels il se formera en la composition de ses périodes, et l'exciteront d'autant plus à les imiter, qu'il y trouvera plus de grâces et de beautés.

Je désire même qu'il s'étudie à observer ces règles de la prononciation et du geste dans les entretiens ordinaires, selon que les choses dont il parle le peuvent souffrir, jusqu'à ce qu'il s'en soit acquis une entière habitude, et qu'elle lui soit, par manière de dire, passée en nature.

S'il ne peut acquérir cela de lui-même et sans aide, il faut qu'il prenne un maître qui possède bien cet art-là, et qu'il s'exerce et se forme sous sa discipline, prenant plaisir à être corrigé par lui, autant de fois qu'il reconnaîtra qu'il aura failli contre les préceptes de l'art, soit en la prononciation, soit au geste.

Outre cela, il doit être soigneux, quand il entend ou quelques fameux avocats, ou quelques grands prédicateurs, d'observer attentivement ce qu'ils ont en leur action de conforme aux règles, et qui leur a fait mériter l'applaudis-

sement de leurs auditeurs, et s'efforcer ensuite de les imiter. Car, comme dit saint Augustin, l'éloquence s'attache plus aisément à l'esprit de ceux qui écoutent des hommes éloquents, qu'à l'esprit de ceux qui suivent seulement les préceptes ; et les exemples des actions publiques profitent beaucoup davantage que les enseignements de l'école.

Mais quand, par ces moyens et avec ces aides, il s'est acquis cette habitude, il ne doit plus se mettre en peine de sa prononciation ni de son geste, ni y faire aucune réflexion, soit en prêchant, soit en plaidant, soit en se préparant à l'un et à l'autre.

Seulement peut-il, la première année qu'il parle en public, prier quelques-uns de ses plus confidents amis, d'observer en ses actions publiques les inflexions de sa voix, et les mouvements de son corps, afin que s'ils y remarquent quelque défaut notable, ils l'en avertissent et que sur leur avis il tâche de s'en corriger. Même s'il apprend qu'il y ait d'autres personnes qui trouvent quelque chose à dire en son action, et qu'il reconnaisse qu'ils aient raison, il doit tâcher d'en profiter et ne rien négliger de tout ce qui le peut rendre plus accompli et plus agréable à ses auditeurs.

TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS

PREMIÈRE PARTIE

DE LA VOIX

LIVRE PREMIER

Articulation

CHAPITRE I

Appareil vocal et gymnastique buccale

CHAPITRE II

Emission des voyelles et accent provincial

I. Ce qu'on entend par voyelles

II. La résonnance A.

III. La résonnance E.

IV. La résonnance I.

V. La résonnance O

IV. La résonnance U

VII. La résonnance OU

VIII. La résonnance EU

IX. L'E dit muet

X. Les résonnances dites nasales

XI. L'accent provincial.

CHAPITRE III

ARTICULATION DES CONSONNES ET BLÉSITÉ

I. Physiologie et grammaire.

II. Articulations soufflantes.

III. Articulations explosives.

IV. Articulations vibrantes.

V. Articulations nasales.

VI. L'H et L'X

VII. Défauts d'articulation.

CHAPITRE IV

FORMATION DES SYLLABES ET BÉGAIEMENT

CHAPITRE V

PRONONCIATION DES MOTS ET BREDOUILLEMENT

CHAPITRE VI

Agencement des phrases et balbutiement

LIVRE SECOND

Phonation

CHAPITRE VII

Appareil phonateur et gymnastique vocale

Chapitre VIII

Le ton et les inflexions

I. Le libre jeu de la voix humaine.

II. Le ton moyen.

III. Les intonations.

IV. Les mots de valeur.

V. Les cadences.

CHAPITRE XI

Le timbre et ses nuances

CHAPITRE X

L'intensité et le mouvement

LIVRE TROISIÈME

Respiration

CHAPITRE XI

Comment on respire

CHAPITRE XII

L'art de respirer

SECONDE PARTIE

DU GESTE

CHAPITRE XIII

La langue immortelle de l'humanité

I. Le parler muet de la vie.

II. La mimique et la science.

III. L'esthétique des mouvements.

CHAPITRE XIV

Notes sur le maintien

CHAPITRE XV

Le jeu de la physionomie

CHAPITRE XVI

L'alphabet du geste

Morceaux choisis.

INDEX ALPHABÉTIQUE

C

M

N

O

P

TROIS PROGRAMMES

D'EXERCICES FACULTATIFS DE DECLAMATION ET DE LECTURE

RÉDIGÉS PAR DES ÉLÈVES DU SÉMINAIRE SAINT-SULPICE

I. — CONFÉRENCE SAINT-JEAN CHRYSOSTOME

Coutumier

ART. Ier. — Les membres de la conférence Saint-Jean Chrysostome sont unis par le double lien de l'amitié chrétienne et du désir d'être utiles aux âmes.

ART. II. — Le but qu'ils poursuivent est de se former à la parole publique, en s'exerçant aux divers genres d'éloquence que comporte le ministère sacerdotal.

ART. III. — La chaleur, l'onction, la simplicité apostolique, sont les qualités qu'ils cherchent à acquérir pour le fond du discours ; ils visent également au naturel dans l'action et à la correction dans le style.

ART. IV. — Ils se réunissent une fois par semaine, pendant quarante-cinq minutes, dans la salle et à l'heure qui leur sont indiquées par M. le Directeur chargé du cours d'éloquence. Sur le choix de ce jour, de ce lieu et de cette heure, l'avis des membres est demandé ; on s'entend pour fixer ce choix et on l'arrête à la majorité des suffrages.

ART. V. — Les exercices de chaque réunion sont au nombre de trois :

1° Un discours préparé (c'est-à-dire écrit et autant que possible appris par cœur, afin qu'on ait pu étudier les intonations et les gestes), sur un sujet choisi par l'orateur parmi ceux qu'un prêtre peut être appelé à traiter. Durée : dix à quinze minutes.

2° Une lecture à haute voix de l'Evangile du dimanche qui a précédé la réunion. Cette lecture est préparée ; on s'efforce de prendre le ton de la narration.

3° Une improvisation de cinq minutes environ, sur un sujet donné par écrit immédiatement avant le repas qui précède la récréation pendant laquelle aura lieu la réunion. Ces improvisations ont ordinairement pour sujet une annonce de fête, de réunion, de quête, etc... Telle que peut avoir à en faire un prêtre dans le ministère sacerdotal.

ART. VI. — Après chacun de ces exercices, on en ait la critique.

Un membre désigné au commencement de la séance est interrogé le premier et dit tout ce qu'il a remarqué de bien et de mal (ne pas oublier le bien, être très sincère sur le mal), en commençant par le fond du discours et en passant ensuite à la forme, c'est-à-dire au style, puis à l'action : débit, gestes, tenue.

Chacun des autres membres, successivement interrogé, ajoute ses propres remarques à celles qui ont été faites. Éviter de répéter ce qui a été dit.

Le président parle le dernier et résume très brièvement les critiques formulées.

Art. VII. — Toutes les réunions commencent par le *Veni Sancte Spiritus*, suivi de l'*Ave Maria* et de l'invocation à Saint Jean-Chrysostome. Elles se terminent par le *Sub tuum*, suivi de la même invocation.

Membres.

Art. VIII. — Les membres de la conférence sont de deux sortes : actifs les uns, passifs les autres.

Art. IX. — Les membres actifs prennent part à tour de rôle à tous les exercices, dans un ordre arrêté à la première séance.

Art. X. — S'ils prévoient ne pas pouvoir, pour une cause quelconque, prendre la parole lorsque leur tour est venu, ils se choisissent parmi les membres actifs un remplaçant avec lequel ils échangent leur tour pour cette fois, et ils en préviennent le président avant la séance. Faute de le faire, ils perdent pour cette fois leur tour de s'exercer.

Art. XI. — Ils assistent à toutes les séances ou s'excusent auparavant auprès du président. S'ils omettent de le faire, leur conduite est signalée aux membres présents qui peuvent, suivant le cas, prononcer un simple blâme ou l'exclusion temporaire et même complète.

Art. XII. — Ils se font un devoir d'arriver à l'heure fixée et s'excusent s'ils sont en retard.

Art. XIII. — Leur nombre ne doit pas être trop grand, afin que le tour de s'exercer revienne assez souvent pour chacun. Nombre actuel, neuf.

Art. XIV. — Ils se renouvellent par tiers tous les ans, par le fait du départ des plus anciens et de l'adjonction de nouveaux, présentés par l'un des membres actifs et acceptés par la majorité. Pour cela les membres actifs doivent, autant que possible, être répartis par égale part entre les trois cours.

Art. XV. — Les membres passifs sont de simples auditeurs : ils n'ont donc part ni aux exercices, ni à la critique. Ils sont élus dans la même forme que les membres actifs.

Art. XVI. — Ils ne sont pas astreints à l'assiduité, mais ils ne doivent pas entrer quand la séance est commencée ni sortir avant qu'elle soit finie. Il ne leur est jamais permis de manifester bruyamment pendant la séance leur opinion sur les exercices de la conférence.

Art. XVIII. — S'ils n'observent pas ces usages, leur exclusion pourra être prononcée d'après l'avis de la majorité des membres actifs.

Bureau.

Art. XIX. — Le bureau se compose d'un président et d'un vice-président.

Art. XX. — Le président est élu à la majorité des voix par les membres actifs.

Art. XXI. — Les pouvoirs du président durent toute l'année scolaire. A la dernière réunion on lui donne un successeur. Il peut être réélu deux fois.

Art. XXII. — Il est le représentant officiel de la conférence auprès de

M. le Directeur chargé du cours d'éloquence. En cette qualité, c'est à lui d'obtenir un local, un jour et une heure pour les réunions.

ART. XXIII. — Dans la conférence, il dirige les exercices. A cet effet : 1° Il règle d'avance l'ordre du jour des séances ; il tient une liste où est fixé pour chaque membre son tour de prendre part à chaque exercice, et en temps opportun il prévient les membres de ce qu'ils auront à faire ; immédiatement avant le repas qui précède la réunion, il donne par écrit un sujet d'improvisation à l'un des membres. 2° Pendant les séances, il dit les prières qui les ouvrent et celles qui les ferment. Il donne la parole aux membres qui sont désignés pour un exercice et les prévient lorsque le temps dont ils ont le droit de disposer est écoulé. Il désigne celui qui sera chargé de la critique, dirige cette critique et la résume.

ART. XXIV. — Il peut donner la parole à un membre qui a une proposition à faire, mais seulement s'il a été prévenu avant la séance et s'il juge la proposition intéressante pour la conférence ; en ce cas, il peut supprimer un exercice.

ART. XXV. — Il reçoit les excuses des membres qui ne peuvent assister à la conférence et de ceux qui y arrivent trop tard.

ART. XXVI. — Il est chargé de faire observer le présent coutumier.

ART. XXVII. — Le vice-président est élu sur la proposition du président et pour une année scolaire. Ses fonctions se bornent à remplacer le président quand celui-ci est empêché. C'est lui qui donne au président son sujet d'improvisation.

II. — CONFÉRENCE SAINT-IRÉNÉE

Constitution

ART. Ier. — La conférence s'appellera « Conférence Saint-Irénée ».

ART. II. — Le but de la conférence est d'unir nos modestes efforts pour nous préparer à annoncer dignement la parole de Dieu.

ART. III. — Elle sera *d'une heure entière* et se fera le mercredi soir au retour de la promenade, dans la salle des nouveaux, de 5 h. 1/2 à 6 h. 1/2. Le président peut changer l'heure. Il devra alors se tenir, au retour de la promenade, près de la statue du P. Grignon de Montfort, pour avertir chaque membre au passage. Pendant l'été, la conférence se tiendra salle de philosophie, à Issy, de 4 h. à 5 h., c'est-à-dire, immédiatement après la lecture spirituelle.

ART. IV. — La conférence a un président, un vice-président et un réglementaire, élus à la majorité absolue des voix et pour une année scolaire.

ART. V. — On n'admettra un membre nouveau que sur la présentation d'un ancien et avec le consentement de tous les autres.

ART. VI. — Les membres seront fidèles à assister *entièrement* à *toutes* les séances. En cas d'impossibilité, on avertira par avance le président ou le vice-président. Ceux qui arriveront en retard s'excuseront publiquement après la séance.

ART. VII. — Ses membres accepteront, quand viendra leur tour, de parler et de faire des lectures ou les critiques prévus dans le programme.

Programme d'une séance

1° Lecture de l'Evangile du dimanche suivant, durant au maximum 3 minutes ; critique par un membre désigné d'avance, puis critique libre : 5 minutes.

2° Discours préparé : 12 minutes ; critique comme ci-devant.

3° Débit pour gestes et articulation, critique ; le tout : 15 minutes.

4° Morceau laissé au choix (improvisation, débit, lecture) ou mieux commentaire historique, mettant en scène le récit évangélique, faisant vivre les personnes : 10 minutes.

Avant la séparation, le président indique les orateurs pour la séance suivante et ceux de la suivante encore, au moins pour le débit et les discours. On termine par la prière comme on avait commencé par elle.

III. — CONSTITUTION ET RÈGLEMENT DU « CERCLE ANGLAIS DE NOTRE-DAME »

Constitution

ART. Ier. — Cette association portera le nom de « Cercle anglais de Notre-Dame ».

ART. II. — L'objet de cette association est de venir en aide à ses membres dans la préparation au ministère public de la parole de Dieu.

ART. III. — Les dignitaires de l'association sont un président et un vice-président.

ART. IV. — Les fonctions du président sont de présider toutes les réunions, de distribuer les rôles à chacun, de faire appliquer la constitution et les règlements, et de veiller au biencommun de l'association.

ART. V. — Les fonctions du vice-président sont de remplir l'office du président en l'absence de ce dernier ou de présider les réunions sur son ordre.

ART. IV. — Le président et le vice- président demeurent en exercice pendant une année scolaire.

ART. VII. — Le choix des deux dignitaires se fait par scrutin, à la première réunion de chaque session ; la majorité des voix est requise.

ART. VIII. — Il y a deux sortes de membres : les membres honoraires et les membres actifs.

ART. IX. — Tout membre de la Faculté de Théologie peut, à la suite d'un vote de l'association, devenir membre honoraire.

ART. X. — Tout étudiant en Théologie à Saint-Sulpice-Paris, originaire de pays de langue anglaise, peut être élu membre actif.

ART. XI. — Sauf à la première réunion de chaque session, personne ne peut être admis dans l'association qu'après proposition et vote.

ART. XII. — Perdent la qualité de membre :

a) Celui qui manque deux réunions dans le même mois, sans excuse approuvée par le président ;

b) Celui qui, en deux mois, néglige deux fois de remplir ses obligations ;

c) Celui dont l'exclusion a été décidée par vote. La question sera mise aux voix dans les deux cas suivants :

1° Si la conduite d'un membre ne change pas après trois avertissements du président ;

2° Sur la demande secrète de deux membres.

Art. XIII. — Les réunions de l'association auront lieu conformément aux règlements.

Art. XIV. — Un vote des deux tiers des membres présents est nécessaire pour l'abrogation ou la modification d'un point de la Constitution.

Règlement

Art. Ier. — Les réunions ordinaires de l'association auront lieu une fois par semaine au séminaire de Philosophie à Issy.

Art. II. — Chaque réunion durera une heure.

Art. IV. — Les réunions sont fixées à 2 h. 30 de l'après-midi, depuis le mois d'octobre jusqu'à Pâques ; à 10 h. 30 du matin, depuis Pâques jusqu'à la fin de l'année scolaire.

Art. V. — Le président a la faculté de changer l'heure ou la durée d'une réunion ; un changement plus considérable exige le vote de l'association.

Art. VI. — L'ordre habituel des exercices est le suivant :

a) Appel ;

b) Discours, 12 minutes, avec critique par un membre désigné, puis critique libre ;

c) Lecture de l'Epitre et de l'Evangile avec critique comme ci-dessus ;

d) Sermon, 12 minutes, avec critique comme ci-dessus ;

e) Lecture au choix, 5 minutes, avec critique ;

f) Discours, 12 minutes, avec critique comme ci-dessus ;

g) Désignation des rôles pour les deux réunions suivantes ;

h) Affaires particulières ;

i) Ajournement.

Art. VII. — Les membres qui désirent parler plus que le temps fixé, peuvent, après notification au président, laisser passer le premier tour et parler 24 minutes au tour suivant.

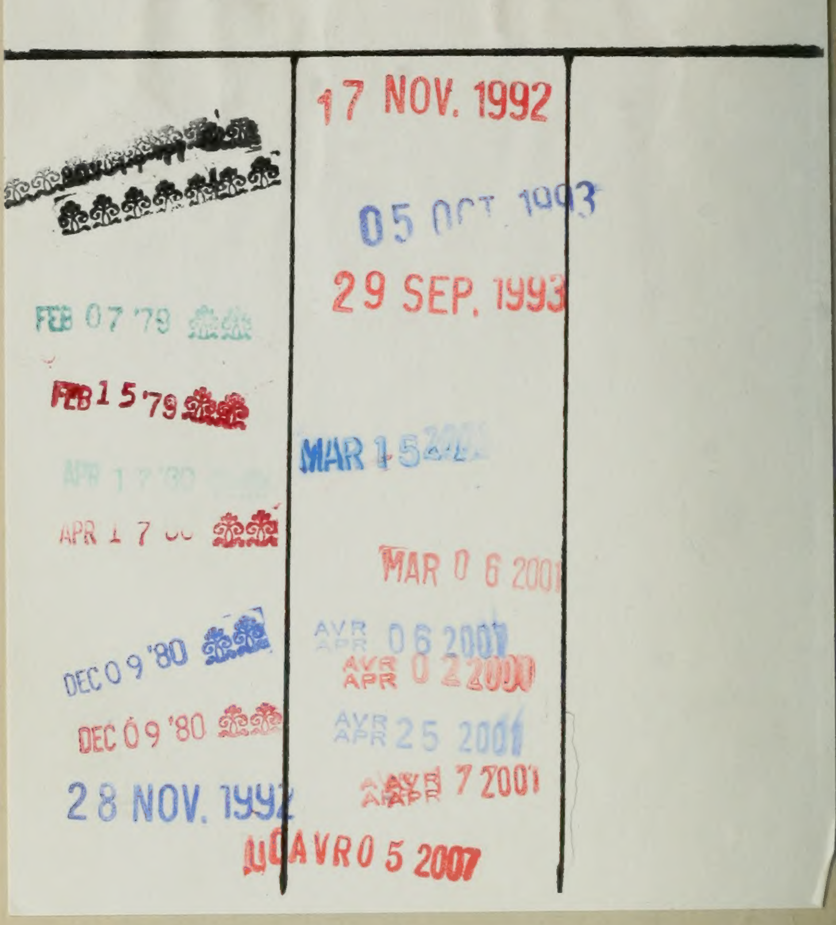
Art. VIII. — Tout membre arrivant en retard à la réunion s'excusera publiquement à la fin de l'exercice pendant lequel il entre.

Art. IX. — On procèdera en tout conformément aux principes généraux du système parlementaire.

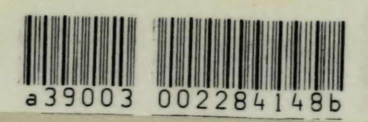
Art. X. — Pour suspendre ou modifier l'application de l'un des règlements, il faut le vote de la majorité des membres présents.

Imp. M.-R. LEROY, 185, rue de Vanves. — Paris.




La Bibliothèque
Université d'Ottawa
Echéance
The Library
University of Ottawa
Date Due
17 NOV. 1992
05 OCT. 1993
29 SEP. 1993
FEB 07 '79
FEB 15 '79
MAR 15
APR 17 '80
MAR 06 2001
AVR APR 06 2001
AVR APR 02 2001
DEC 09 '80
DEC 09 '80
AVR APR 25 2001
28 NOV. 1992
7 2001
AVR 05 2007


CE


a39003 002284148b

